Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/traitdaccompagne00dour

l'auteur à son ami Bazin

Music Library
UNC-Chapel Hill

TRAITÉ

d'Accompagnement,

contenant

Les notions d'harmonie nécessaires pour accompagner les Basses chiffrées

et par suite la Partition;

dédié à Monsieur

BERTON,

Officier de la Légion d'Honneur,
Membre de l'Institut, du Conservatoire &c. &c.

PAR

V. DOURLEN,

Chevalier de la Légion d'Honneur,
Professeur d'Harmonie au Conservatoire.

Nota Cet Ouvrage est approuvé par l'Institut de France
et adopté pour l'enseignement au Conservatoire.

A. V.

Prix : 24.f

A PARIS, chez M.me *CENDRIER, Editeur de Musique, Rue du Faub.g Poissonnière, N.o 1.*

INSTITUT
de France.

ACADÉMIE ROYALE
des Beaux Arts

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie Certifie que ce qui suit est extrait du procès verbal de la séance du samedi 16 Mai 1840.

RAPPORT
sur un Traité d'Accompagnement
Par M.r DOURLEN.

Messieurs,

Monsieur le Ministre de l'Intérieur, par sa lettre du 26 février dernier, vous invite à prendre connaissance du traité d'accompagnement contenant les notions d'harmonie nécessaires pour accompagner les basses chiffrées et par suite la partition. L'auteur de ce traité, M.r Dourlen fut l'élève de notre célèbre confrère Méhul et c'est en suivant les doctes conseils de ce savant maître qu'il a été jugé digne des palmes du grand prix de composition musical. A son retour de Rome il fut nommé Professeur d'harmonie au Conservatoire, il y a été aussi pendant plusieurs années Prévôt de la classe de votre Rapporteur et les fonctions de Maître d'accompagnement pratique, qu'il exerce depuis plus de 25 ans, n'ont fait qu'ajouter chaque jour à la haute opinion que nous avions conçue de ses mérites dans cette partie spéculative de l'art musical. Vous avez chargé votre section d'examiner ce traité, elle a rempli ce devoir et j'ai l'honneur de vous faire connaître son opinion.

Nous avons donc examiné avec la plus scrupuleuse et la plus sévère attention l'œuvre de M.r Dourlen et c'est avec une vive satisfaction que nous y avons reconnu, dans toutes ses parties, la clarté et l'ordre si nécessaires dans les ouvrages de cette nature. Dans sa méthode, en tout point basée sur les plus saines doctrines, l'auteur a toujours su avec art appuyer le précepte par les exemples dont ce traité abonde. En résumé l'éloge de l'auteur est dans les nombreux et bons élèves qu'il a formés et dont une grande partie a pris rang parmi nos plus habiles professeurs de musique. Son traité mérite vos suffrages.

Nous croyons donc, Messieurs, qu'en vous proposant d'accorder votre honorable approbation au travail de M.r Dourlen, c'est vous inviter à faire une chose juste et utile aux progrès de l'enseignement musical.

Signé à la minute. Cherubini, Auber, Halevy, Carafa, Berton rapporteur

L'Académie adopte les conclusions de ce rapport.

Certifié conforme
le Secrétaire perpétuel
Raoul-Rochette.

A Monsieur Berton, membre de l'Institut, du Conservatoire, officier de la légion d'honneur &.a &.a &.a

Monsieur,

Vous offrir l'hommage d'un ouvrage dans lequel il est question d'harmonie, c'est indiquer à quelles sources pures j'ai puisé mes préceptes.

Par vos exemples, par vos discours, par vos ouvrages, vous avez constamment lutté contre ce qui était mauvais, non pas parceque c'était neuf, mais parceque c'était mauvais; ce qui était nouveau et bon a toujours reçu votre approbation... Dans les arts, malheur, anathême à celui qui fait comme les autres; il faut être soi et il faut faire bien. Les charlatans qui par leurs intrigues, sont parvenus à se faire une espèce de réputation éphémère par de prétendues nouveautés, ont toujours reçu de votre part la réprobation qui leur était due; leur vogue n'a jamais pu survivre aux efforts qu'ils ont faits pour l'acquérir: une mélodie neuve et saisissante vaudra toujours mieux que toutes les combinaisons possibles d'harmonie ou d'orchestre.

Voilà, si je ne me trompe, ce que vous avez constamment enseigné aux nombreux élèves qui se sont distingués en sortant de vos mains; puisse cette bonne route être longtemps suivie, elle seule peut nous donner des résultats satisfaisants.

Veuillez, Monsieur, me continuer les bons sentimens que vous avez toujours eus pour moi et regarder cette dédicace comme le témoignage de la plus respectueuse et de la plus sincère amitié de

Votre tout dévoué serviteur

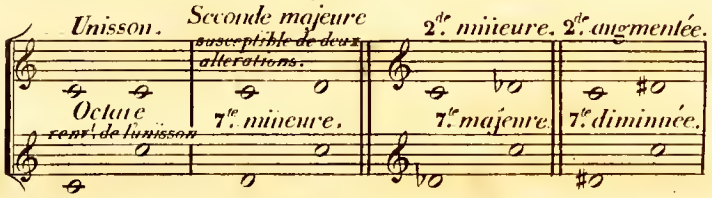
V. DOURLEN.

TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT PRATIQUE

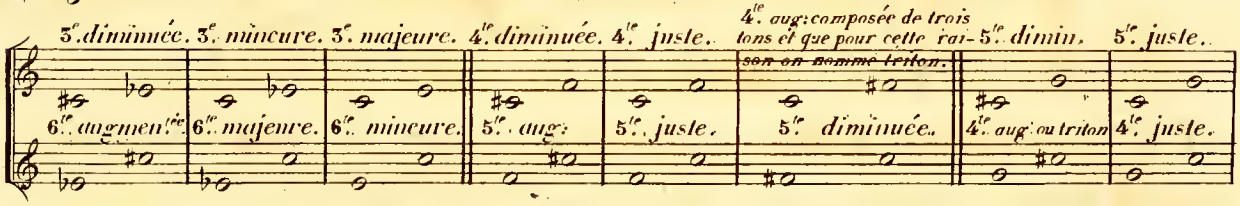
PAR V. DOURLEN .

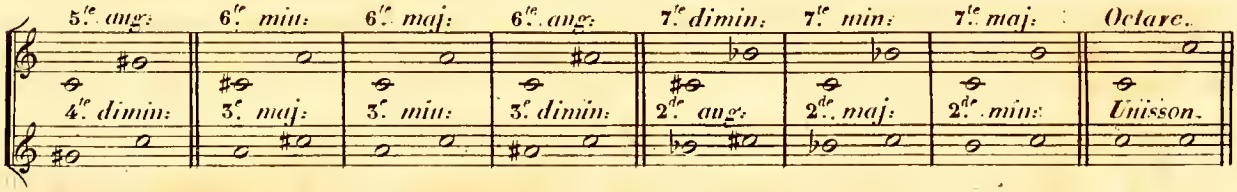
Je suppose qu'avant de travailler à l'étude de l'harmonie et de l'accompagnement , on est parfaitement instruit des principes du solfège , instruction préliminaire indispensable pour s'occuper avec fruit de l'objet de cet ouvrage .

Les accords sont composés d'intervalles ; on nomme intervalle la différence qu'il y a d'une note à une autre note ; ainsi dans l'ordre naturel de la gamme , prenant *ut* pour base , il y aura un intervalle de seconde d'*ut* à *ré*, un intervalle de tierce d'*ut* à *mi* et ainsi de suite . Les intervalles sont susceptibles d'être altérés, soit par dièzes ou par bémols . Voici le tableau des intervalles le plus ordinairement usités en harmonie avec leurs renversements . Renverser un intervalle , c'est mettre au grave ce qui était à l'aigu et à l'aigu ce qui était au grave .

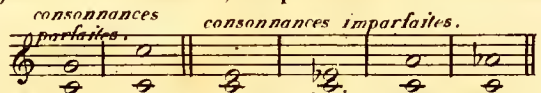


Tous les intervalles peuvent être altérés , pour les mettre dans un meilleur ordre , nous commencerons par le moindre en l'augmentant d'un demi ton jusqu'à sa plus grande extension .

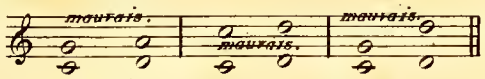




Il existe sans doute d'autres altérations possibles en harmonie , mais celles-ci suffisent pour le moment . Les intervalles sont consonnants ou dissonnants . Les intervalles consonnants , qu'on nomme plus brièvement les consonnances , sont : la tierce , la quinte , la sixte et l'octave ; la quinte et l'octave sont deux consonnances parfaites , les deux autres sont imparfaites .



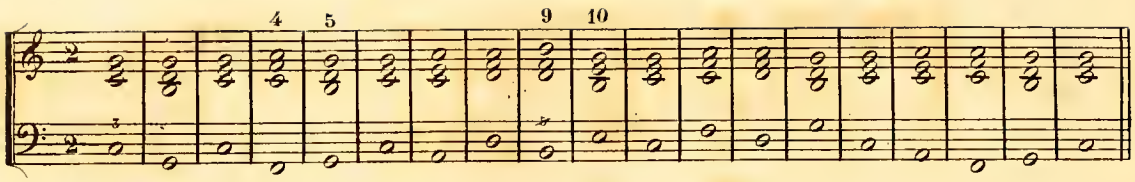
Il est défendu de faire deux consonnances parfaites par le même mouvement , c'est-à-dire qu'on ne peut faire monter ou descendre ensemble deux quintes ou deux octaves , ni une quinte et une octave .



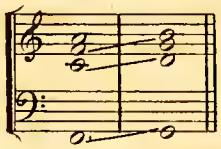
L'accord parfait se compose de tierce , quinte et octave ; il se chiffre par 3 , 5 ou 8 . Souvent même on ne le chiffre pas ; l'accord parfait qui se fait sur la note sensible se chiffre par ♮ pour indiquer que la quinte est diminuée . On retranche quelquefois une note de l'accord parfait soit pour éviter de faire des fautes soit pour produire un meilleur effet . — Il faut exécuter les leçons suivantes dans trois positions pour s'habituer à accompagner le chant à quelque diapason qu'il se trouve .

N°. 1.

Ire Position.



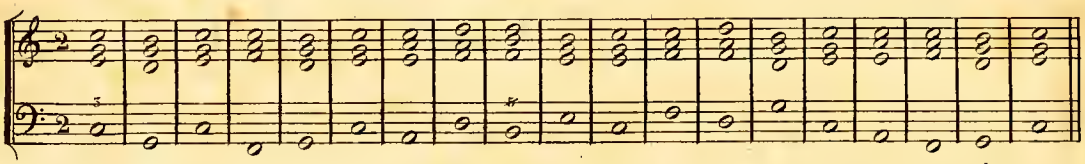
. Remarquez que de la neuvième à la dixième mesure j'ai interrompu la marche ascendante de la partie supérieure, parceque si j'avais continué à monter, j'aurais empiété sur la seconde position et qu'il faut autant que possible en commencant à accompagner, s'habituer à se renfermer dans une seule position j'ai donc employé un mouvement contraire pour reprendre la première position, j'ai descendu l'accord fait par la main droite pendant que la basse montait ; j'ai employé le même moyen de la quatrième à la cinquième mesure pour éviter deux quintes et deux octaves. si j'avais écrit..



il y aurait eu deux quintes, la basse fesant *fa sol* et la quatrième partie fesant *ut ré* il y aurait eu aussi deux octaves la troisième partie fesant *fa sol* comme la basse ; ainsi toutes les fois qu'on trouvera deux accords parfaits diatoniques, il faudra toujours employer le mouvement contraire, si la basse monte, faire descendre la partie supérieure et la faire monter si la basse descend.

la même leçon.

à la IIe Position.



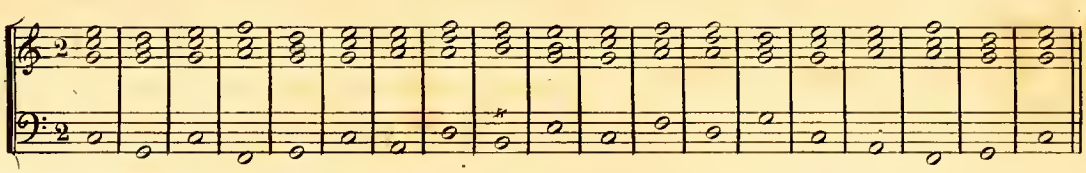
. Quelques auteurs ont nommé première position celle que je place la seconde, et la première devient alors la troisième. Je préfère l'ordre que j'ai adopté parceque cette première position transportée une octave plus haut se trouverait presque toujours audessus du chant, et (je le repète souvent dans cet ouvrage, je ne saurais trop le répéter) que l'accompagnement doit toujours être subordonné au chant, le guider quelquefois et ne jamais le couvrir.

. Il faut s'exercer à accompagner ces leçons dans différens tons pour s'habituer à transposer, étude essentielle pour former un bon accompagnateur.

N°. 1.

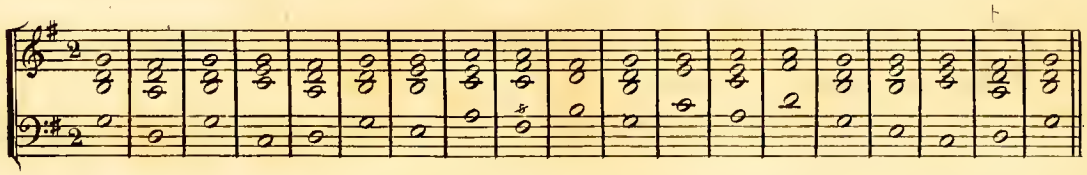
même leçon.

IIIe Position.

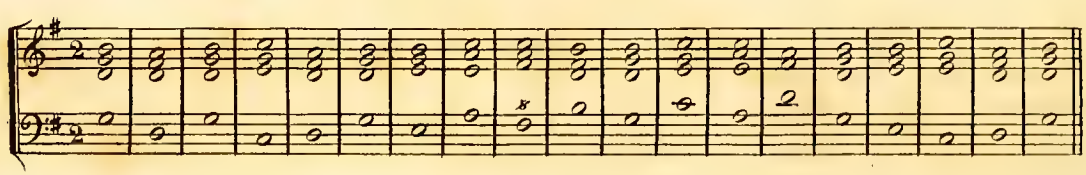


même leçon en Sol

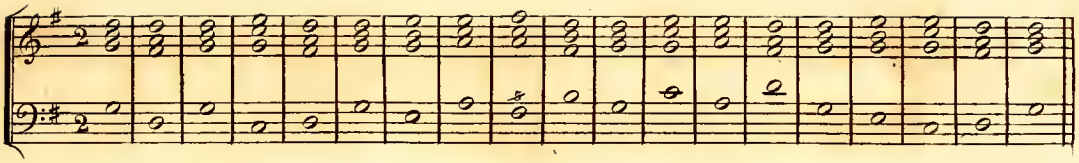
Ire Position.



IIe Position.

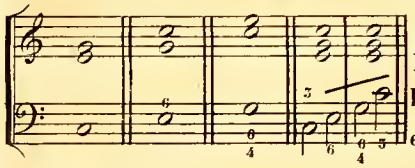


III.e Position.



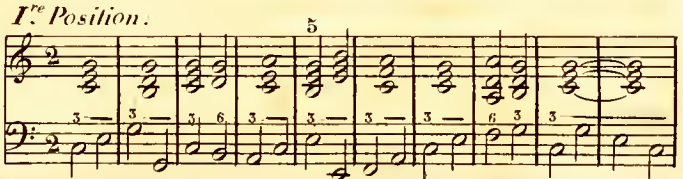
Nous avons dit que l'accord parfait s'accompagnait de tierce, quinte et octave ; l'octave n'étant que la répétition de la basse, l'accord parfait ne contient donc réellement que trois notes : la basse, la tierce et la quinte. Pour renverser un accord nous ferons ce que nous avons fait pour renverser les intervalles, en mettant au grave ce qui est à l'aigu et à l'aigu ce qui est au grave ; ce qui n'empêche pas de doubler la basse comme on le fait dans l'accord primitif, sauf quelques exceptions, comme nous le verrons dans les exemples suivants.

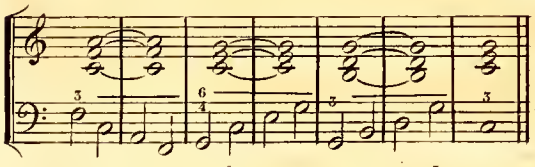
Le premier renversement de l'accord parfait se nomme accord de sixte ; il s'accompagne de tierce et de sixte. Le second renversement de l'accord parfait se nomme accord de sixte et quarte il s'accompagne de quarte et de sixte ; le premier se chiffre par un 6, le second par $\frac{6}{4}$; comme nous l'avons déjà dit quand la basse ne porte pas de chiffre, on l'accompagne d'un accord parfait. Quand un accord est prolongé sur plusieurs notes, on se sert d'une barre qui indique que l'accord est le même jusqu'à un changement de chiffre..



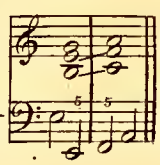
N.° 2. Leçon pour l'emploi de l'accord parfait et de ses 2 renv.ts

I.re Position.

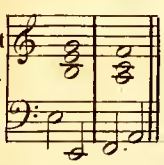




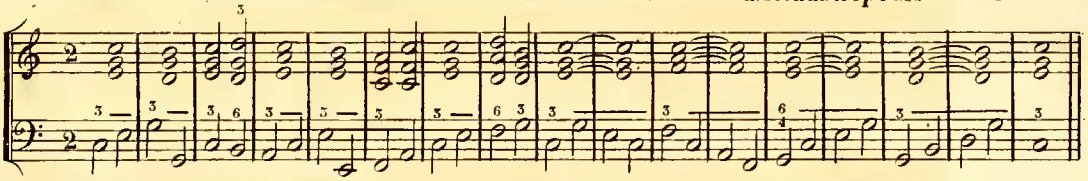
à la 5.e mesure de cet exemple, j'ai changé la position de l'accord pour éviter deux quintes et deux octaves..



J'aurais pu les éviter en employant un mouv.t contraire mais je serais descendu trop bas.

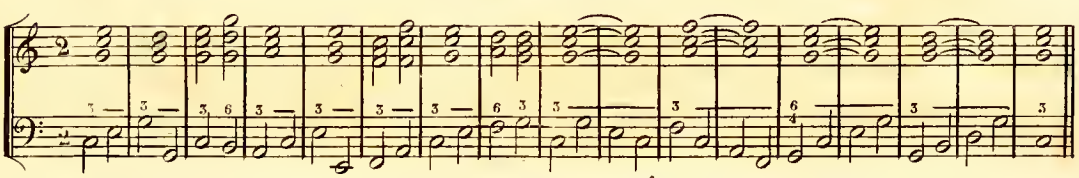


II.e Position.



A la troisième mesure de cet exemple j'ai doublé la tierce de la basse pour faire arriver la quinte de l'accord suivant par mouvement contraire. L'élève fera bien de chercher les fautes qu'on ferait si l'on ne changeait la position naturelle de l'accord.

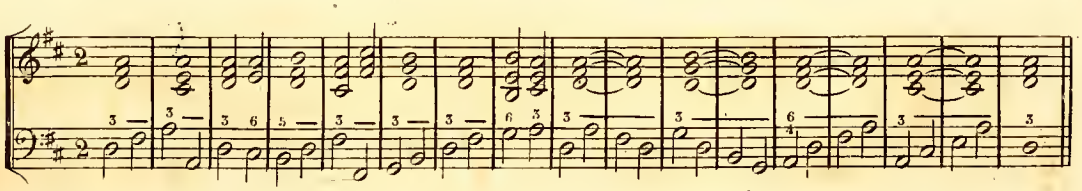
III.e Position.



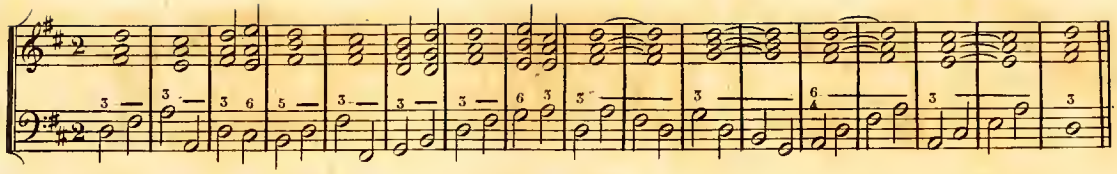
N.° 2.

même leçon en Ré.

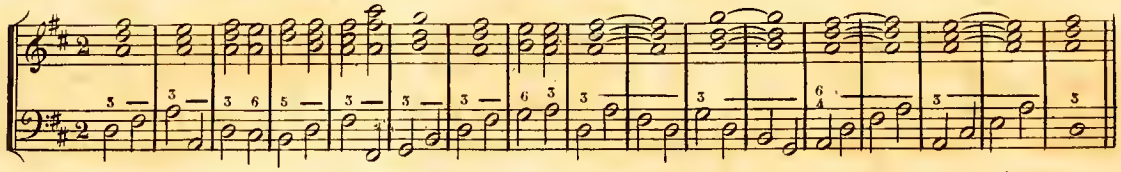
I.re Position.



II.e Position.



III.e Position.

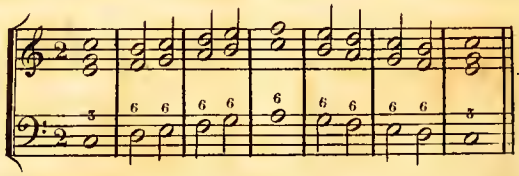


Je ne transposerai plus les lecons suivantes ; c'est à l'élève à s'exercer, comme je l'ai déjà dit, à exécuter ces leçons dans différents tons .

Une suite d'accords de sixte diatoniques ne s'accompagne qu'à trois parties ; c est la seule marche où toutes les parties peuvent monter ou descendre ensemble par le mouvement semblable, par conséquent dans cette marche on ne peut s'astreindre à conserver une des trois positions .

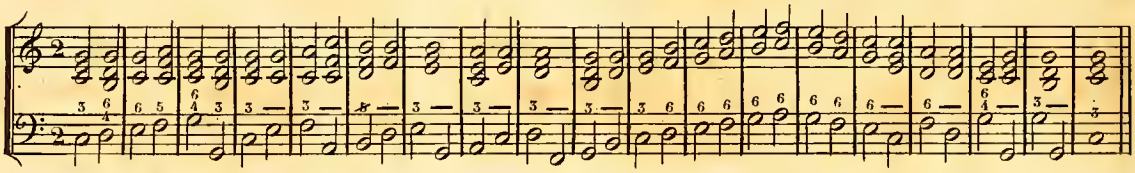
Cette marche ne peut s'accompagner autrement, car si on renversait l'intervalle de quarte qui se trouve de la 2.de à la 3.e partie on ferait une suite de quintes par mouvement semblable .

Ex:

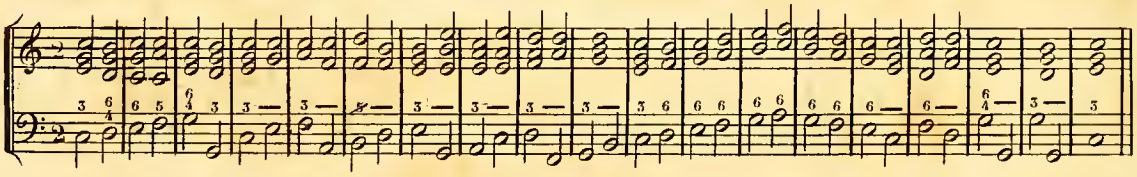


N.o 3.

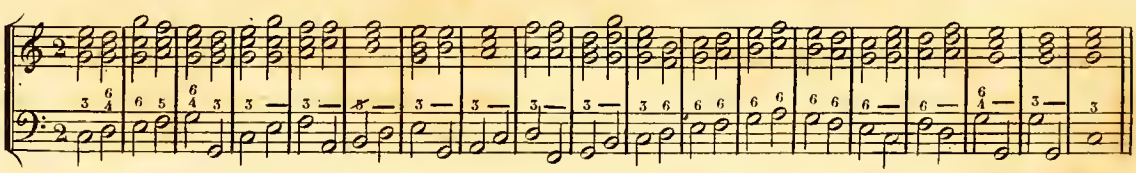
I.e Position.



II.e Position.

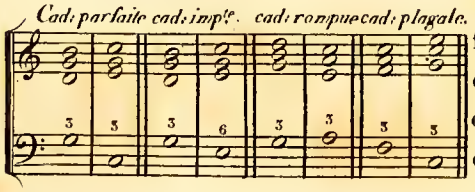


III.e Position.



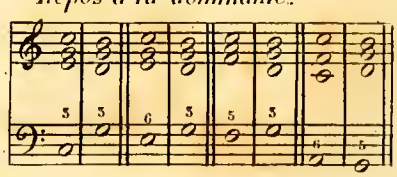
Remarquez que toutes les leçons se terminent par la chûte de la dominante sur la tonique ; c'est ainsi que se terminent presque tous les morceaux de musique. Cette manière de finir se nomme : cadence parfaite ; si la dominante descend sur la troisième note du ton portant accord de sixte, la cadence est imparfaite ; si elle monte d'un degré c'est une cadence rompue. La quatrième note tombant sur la tonique forme aussi une cadence usitée dans la musique religieuse ; on nomme celle ci : cadence plagale .

Cad: parfaite cad: impf.e cad: rompue cad: plagale.



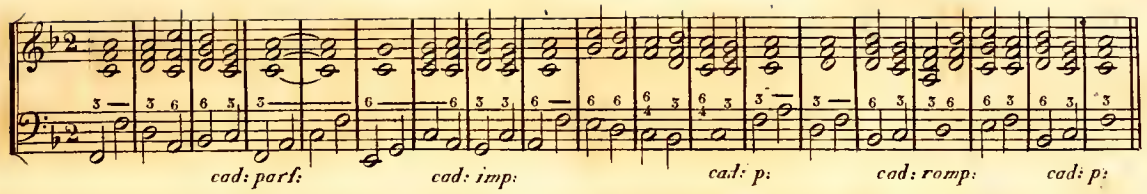
La tonique allant à la dominante forme aussi une espèce de cadence qu'on nomme repos à la dominante ; quelquefois ce repos se fait même en allant de la troisième ou de la quatrième à la cinquième note .

Repos à la dominante.

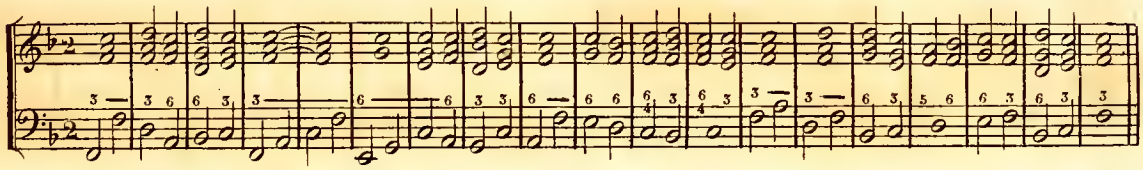


N°. 4.

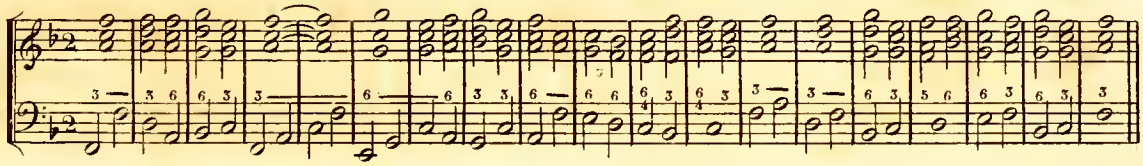
I.re Position.



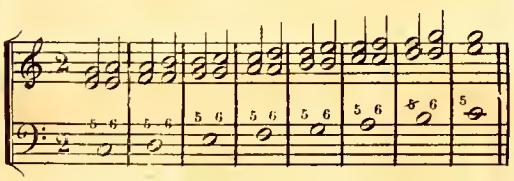
II.e Position.



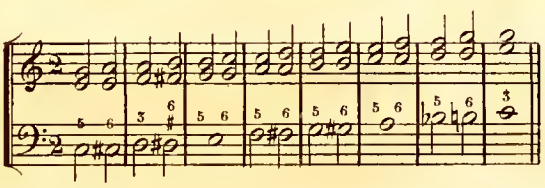
III.e Position.



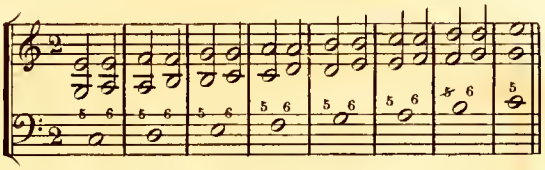
La gamme diatonique ascendante dont chaque note porte accord parfait et sixte ne s'accompagne qu'a trois parties, et s'exécute de la même manière dans les trois positions, c'est-à-dire que la règle des trois positions ne peut s'observer pour cette marche comme pour la suite de sixte .



Il en est de même pour la gamme chromatique .

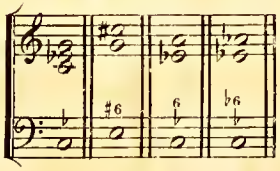


La manière suivante d'accompagner cette marche est défectueuse en ce qu'elle présente une suite de quintes retardées entre la deuxième et la première partie . .



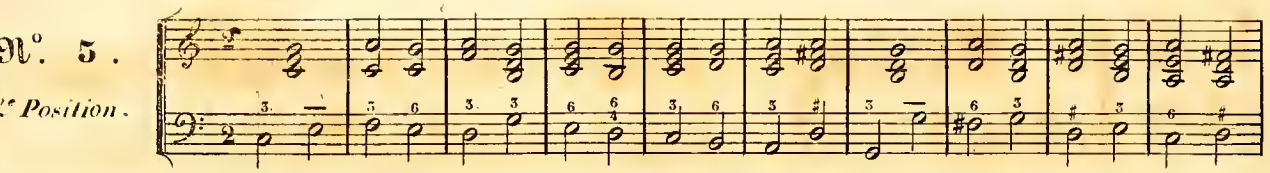
Moduler c'est changer de ton : les modulations n'ont point de règles fixes, elles dépendent du caprice du compositeur ; cependant les modulations les plus ordinaires sont celles qui conduisent aux tons les plus voisins du ton où l'on est, en altérant la quatrième note ou la note sensible, en ajoutant un dièze ou un bémol au ton dans lequel on est ; par exemple si vous êtes en *ut* altérez la quatrième note au moyen d'un dièze et vous irez en *sol*, altérez la note sensible au moyen d'nn bémol et vous irez en *fa* . Ces modulations sont les plus simples, les plus naturelles parcequ'il n'y à qu'un accident d'ajouté au ton où l'on est . Par la même raison on peut aller aussi dans le relatif mineur, et dans le relatif mineur des deux autres tons voisins . Dans la suite de ces leçons on verra d'autres modulations que celles que je viens d'indiquer . C'est au compositeur à en rendre l'effet agréable.

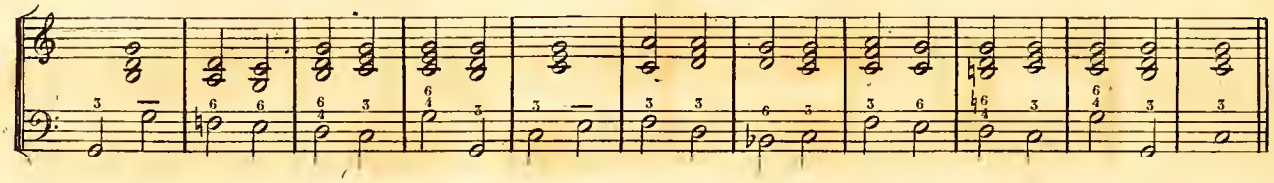
Quand il se trouve un accident devant un chiffre, la note indiquée par ce chiffre est altérée, quand l'accident est seul ou sous un chiffre c'est toujours pour indiquer que la tierce est altérée .



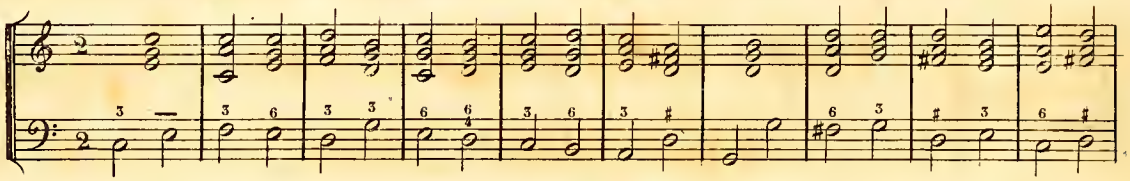
N°. 5.

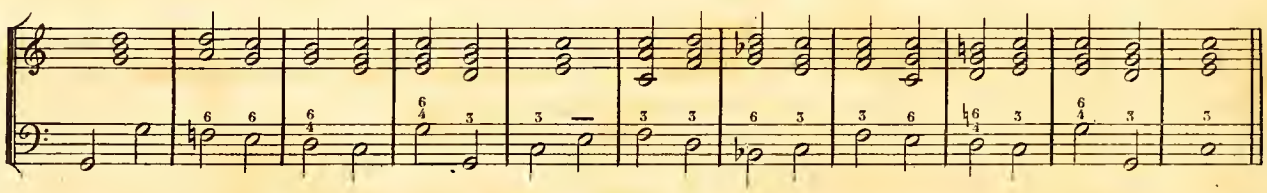
I.re Position.



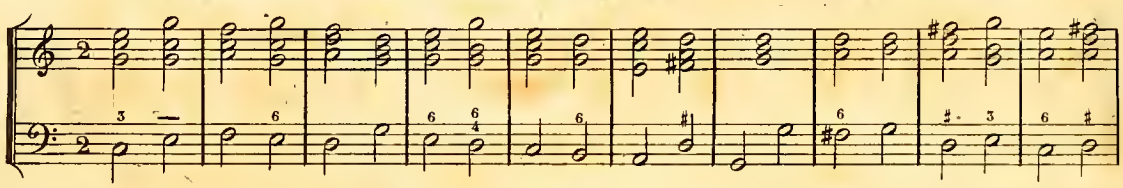


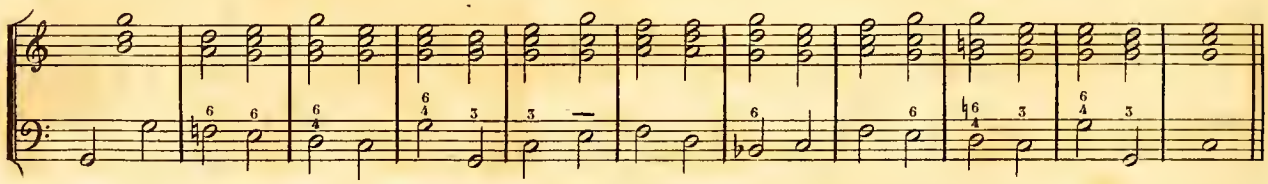
II.e Position.





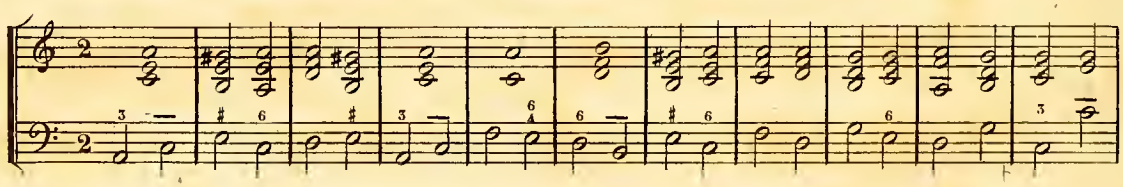
III.e Position.

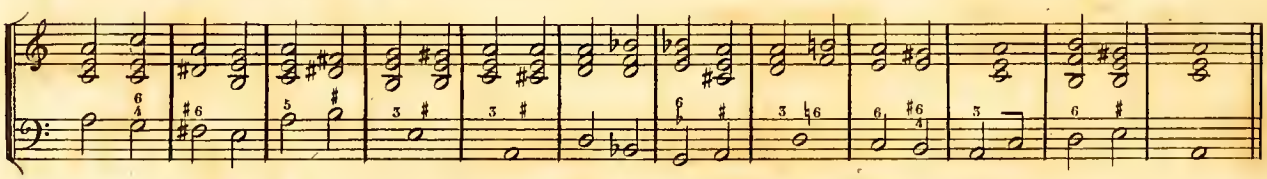




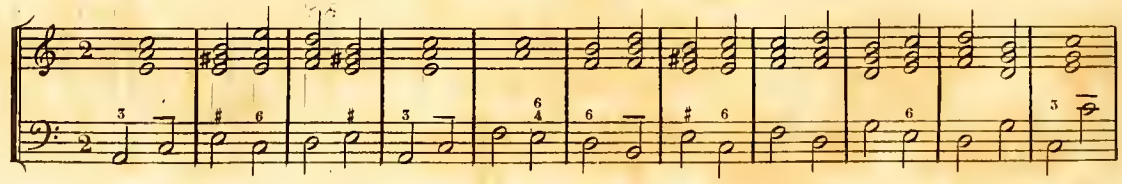
N°. 6.

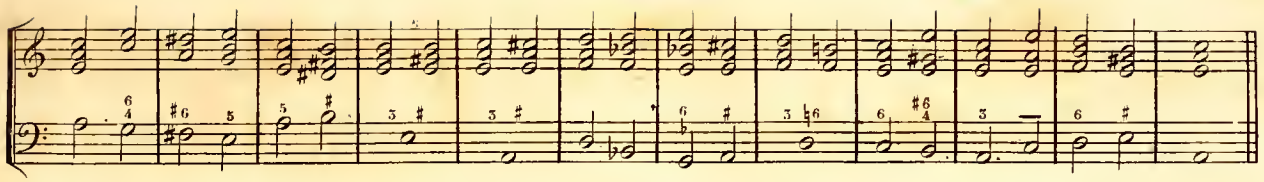
I.re Position.



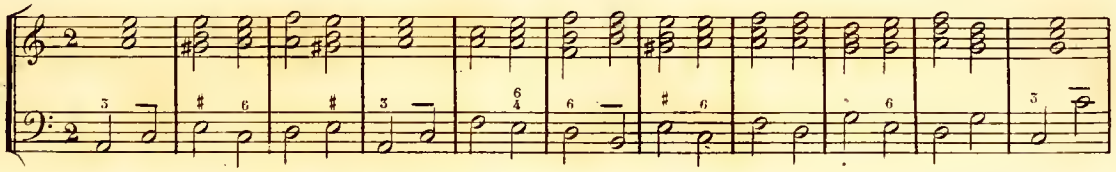


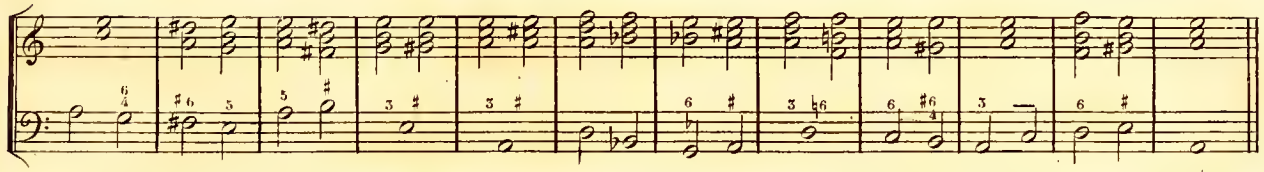
II.e Position.





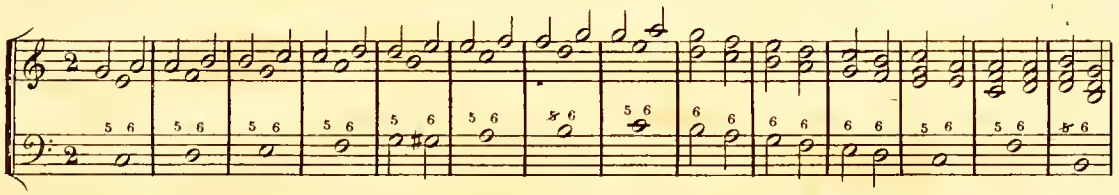
III.e Position.

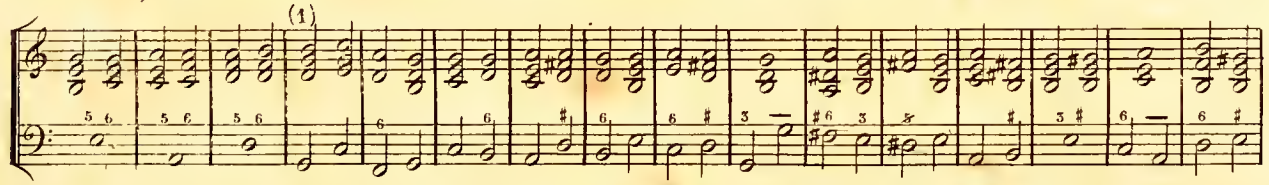


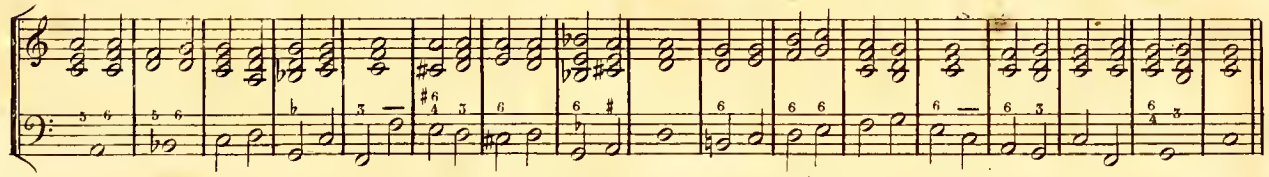


N°. 7.

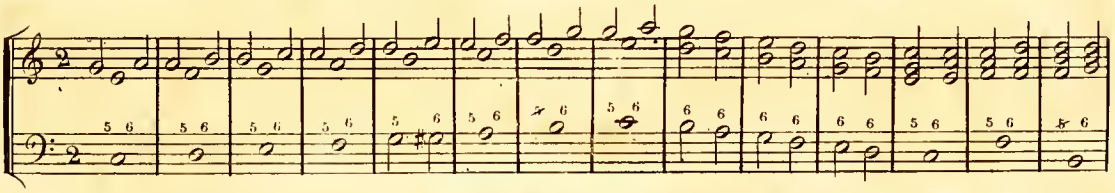
I.re Position.

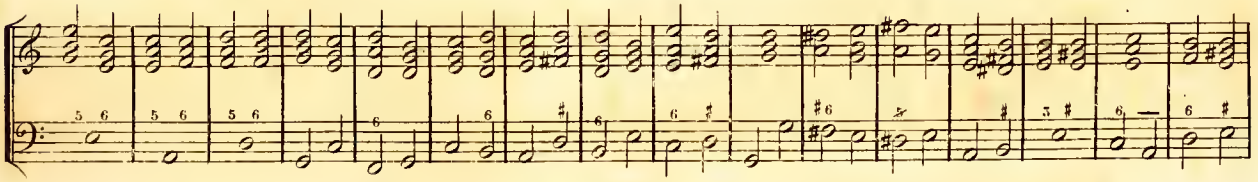


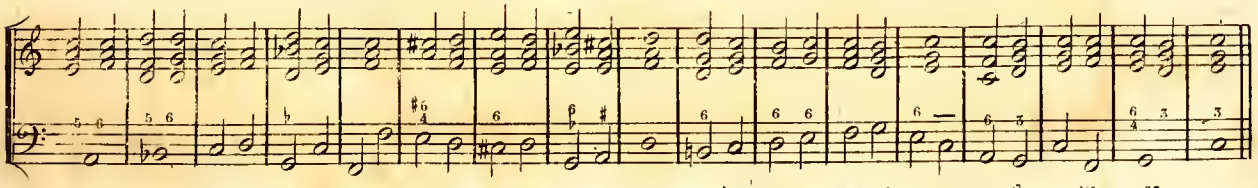




II.e Position.

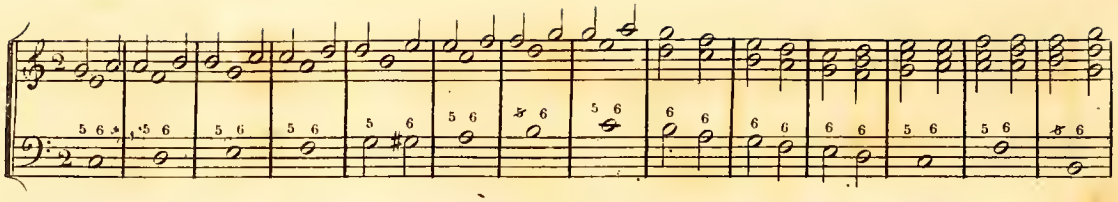


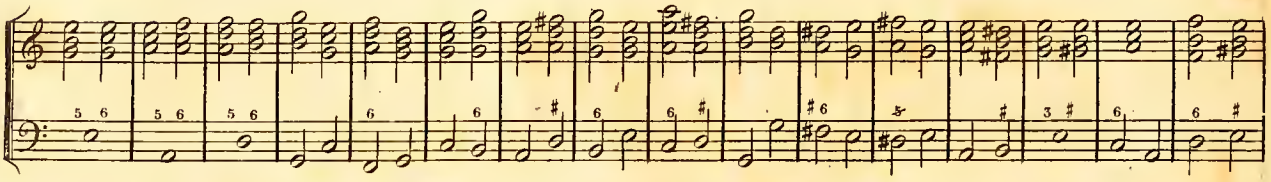


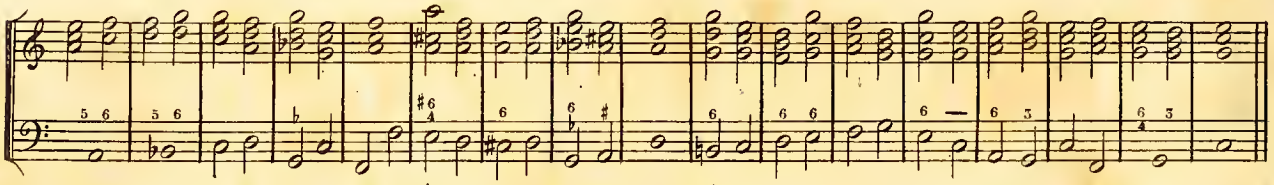


(1) *Ici j'ai empiété sur la 2de position pour faire monter la note sensible à la tonique ce qui est toujours d'un meilleur effet.*

III.e Position.

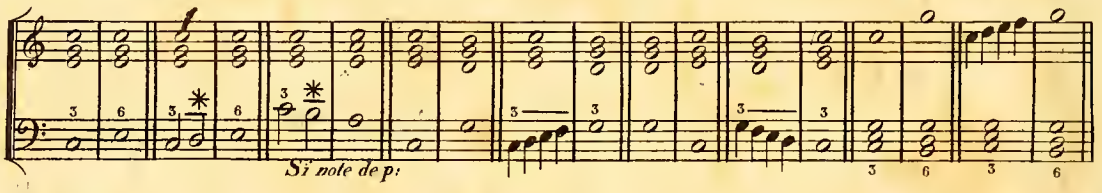






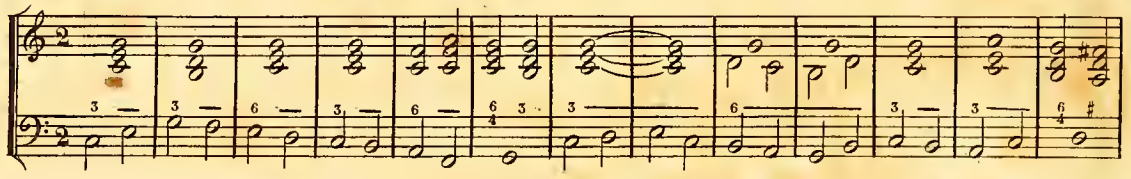
Les notes de passage servent à remplir la distance qui existe entre deux notes. Ces notes de passage doivent toujours être diatoniques parceque ne fesant pas partie de l'accord sur lequel elles passent, elles formeraient des dissonnances désagréables à l'oreille si elles marchaient autrement que par dégrés conjoints.

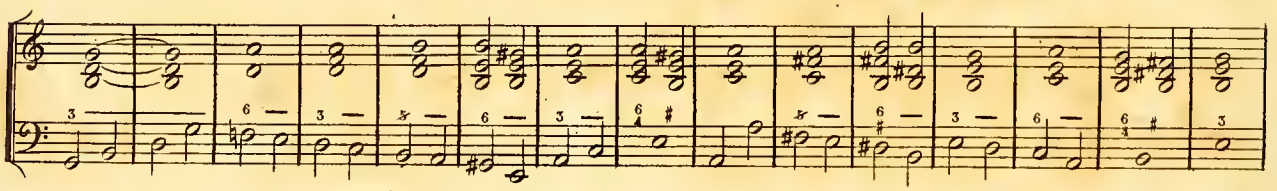
**Le ré est une note de passage servant a remplir la distance qu'il y a d'ut à mi.*

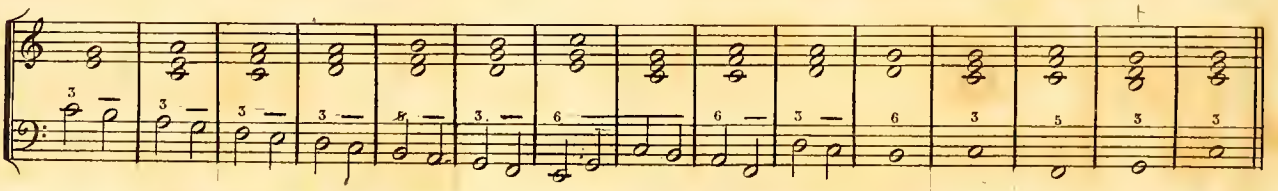


N°. 8.

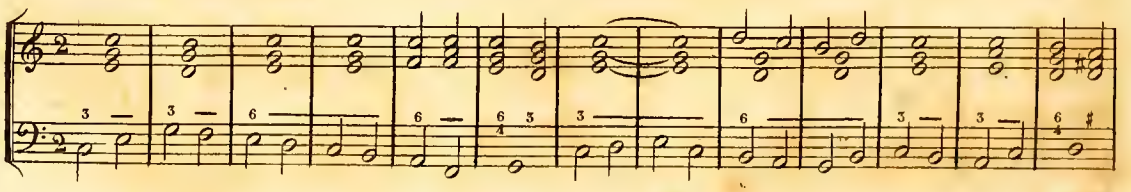
I.re Position.

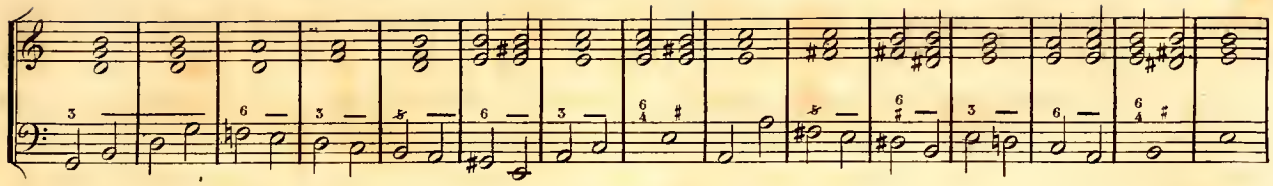


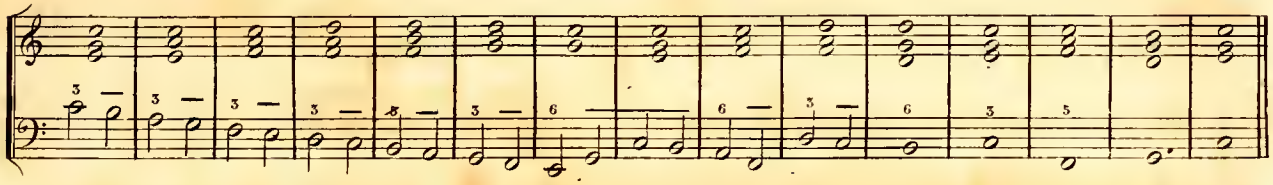




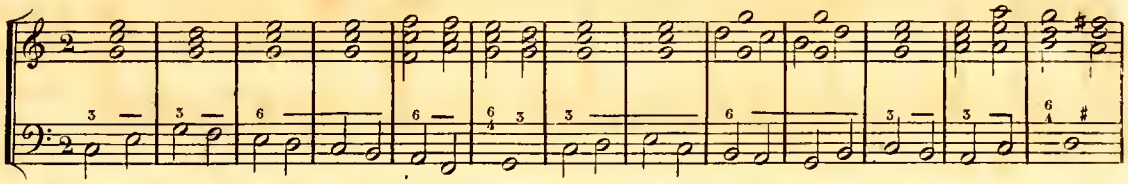
II.e Position.

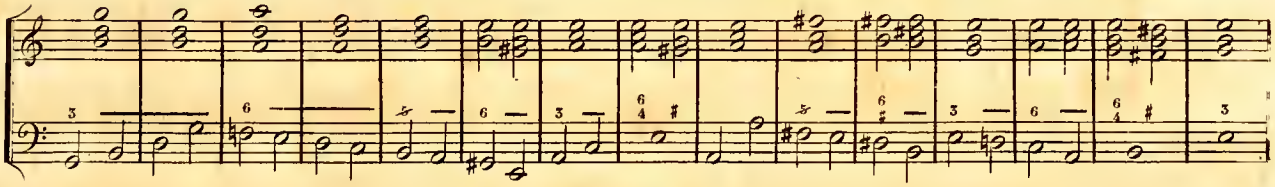


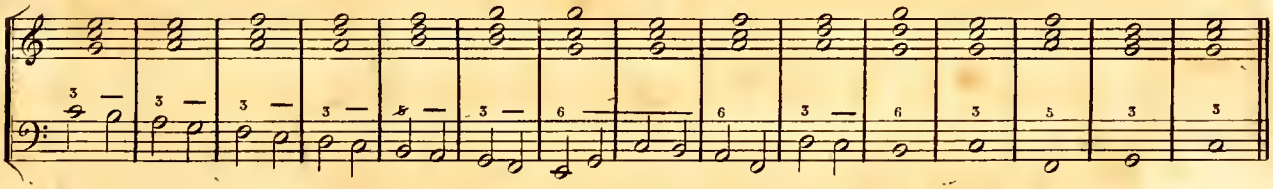




III.e Position.



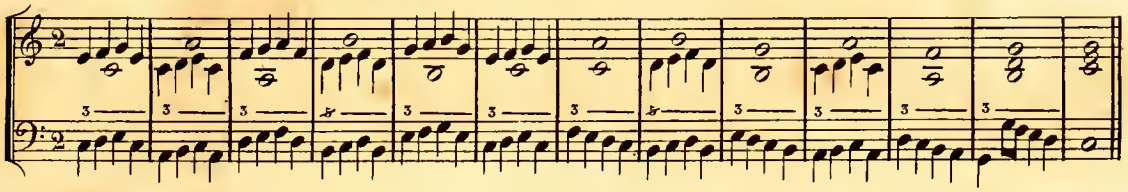




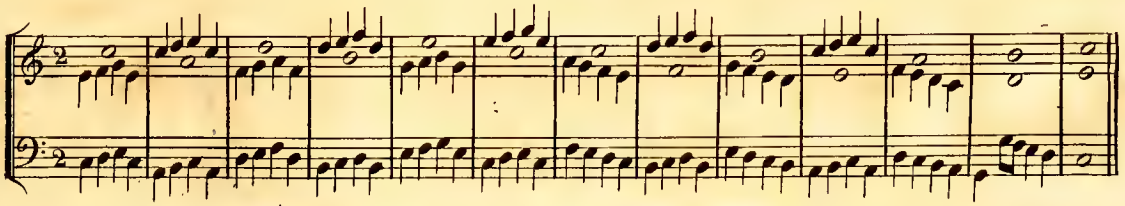
Quand la basse est figurée au moyen des notes de passage il est plus élégant de l'accompagner de la manière suivante .

N°. 9.

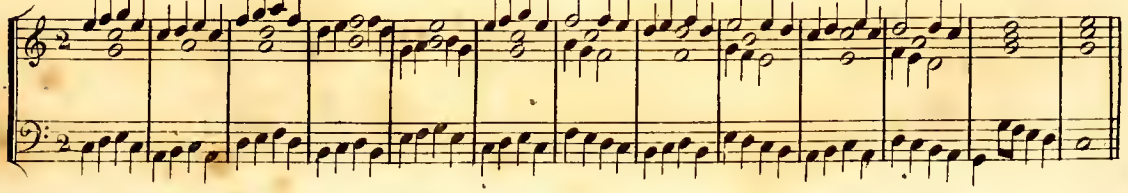
Ire Position.



IIe Position.



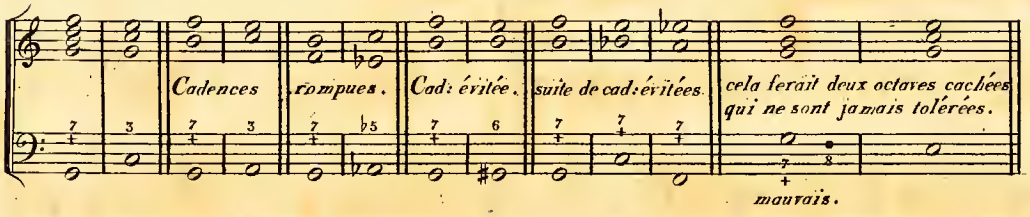
IIIe Position.



L'accord de septième dominante se pose sur la cinquième note du ton, de là lui vient son nom. Elle se compose de tierce, quinte et septième. La première tierce est majeure, c'est toujours la note sensible du ton où l'on est, les deux autres tierces sont mineures; la septième qui est une dissonnance doit toujours descendre d'un degré. Cet accord contenant la note sensible et la quarte du ton, est plus propre que tout autre pour déterminer avec précision le ton dans lequel on est; aussi quoiqu'il suffise d'un accord parfait sur la dominante, tombant sur celui de la tonique, pour former une cadence parfaite, l'accord de septième dominante la rend plus décisive. Cet accord se chiffre par $\frac{7}{+}$. Si on accompagne cet accord à trois parties, il vaut mieux en retrancher la quinte que la tierce.

Différentes manières de résoudre l'accord de $\frac{7}{+}$.

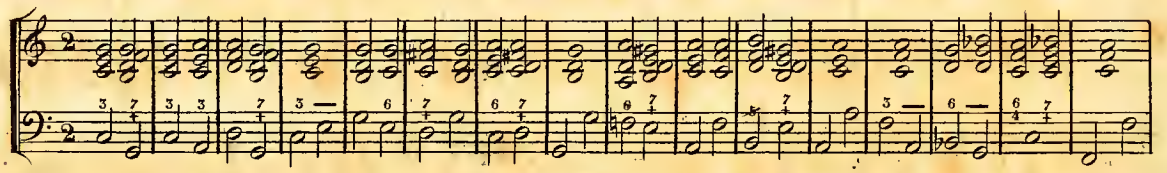
On ne peut résoudre la septième sur l'octave.

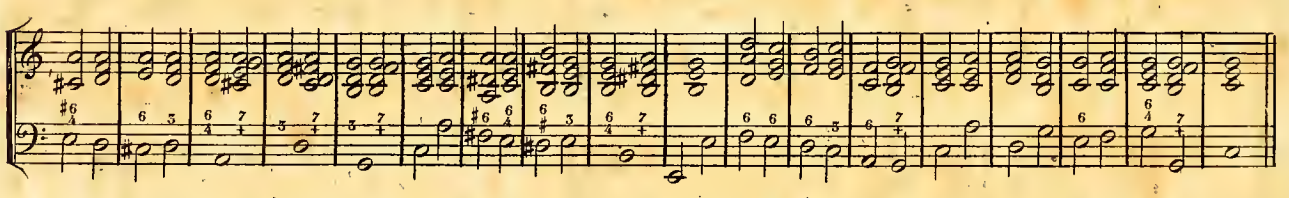


Ainsi lorsque la basse descend de tierce elle ne peut jamais porter septième.

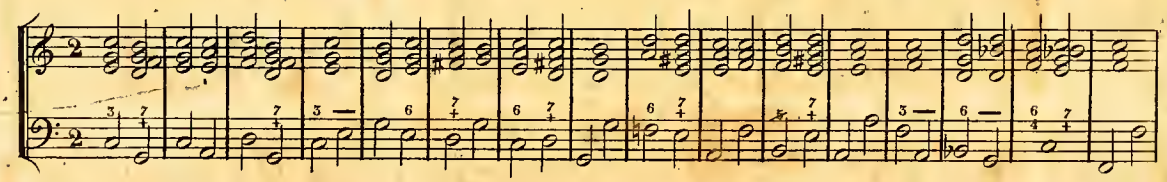
N°. 10.

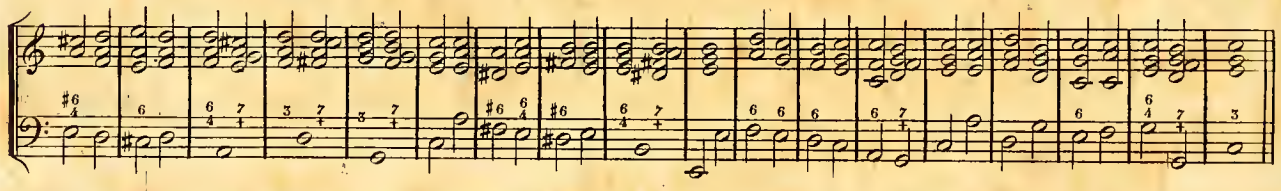
I.re Position.



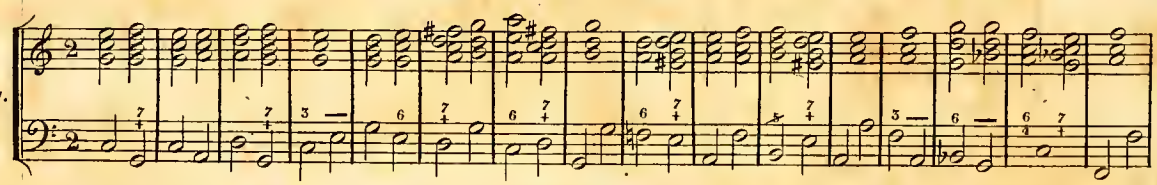


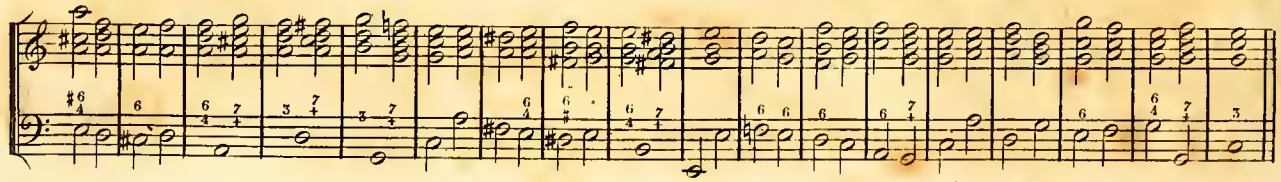
II.e Position.





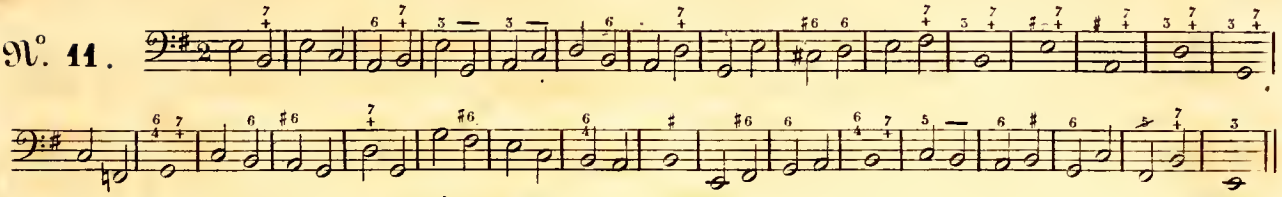
III.e Position.



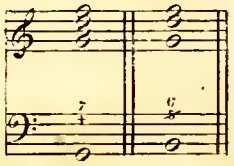


Toutes les leçons doivent être accompagnées dans les trois positions et il faut toujours s'exercer à les exécuter dans d'autres tons .

N°. 11.

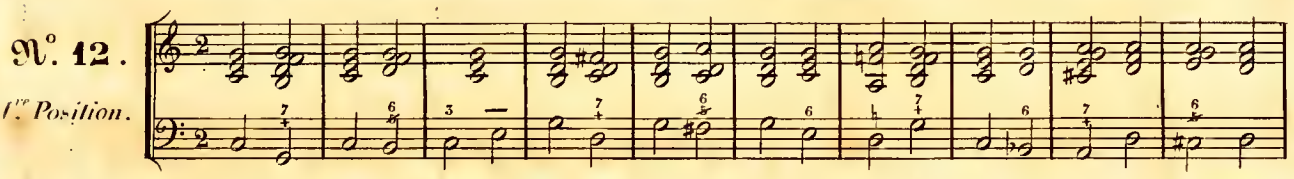


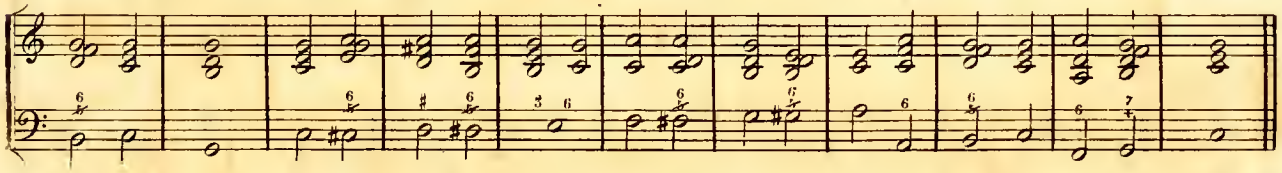
Le premier renversement de la septième dominante se nomme accord de sixte et quinte diminuée, il s'accompagne de tierce, quinte et sixte, se place sur la note sensible et se chiffre par $\frac{6}{5}$= ici la quinte sera la dissonnance et parconséquent devra descendre . Il faut éviter autant que possible de doubler la basse dans ce renversement, la note sensible devant monter à la tonique on s'exposerait à faire des octaves ou à donner une mauvaise marche aux parties .



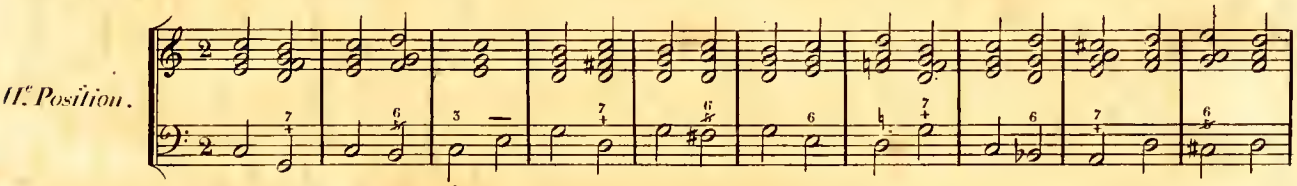
N°. 12.

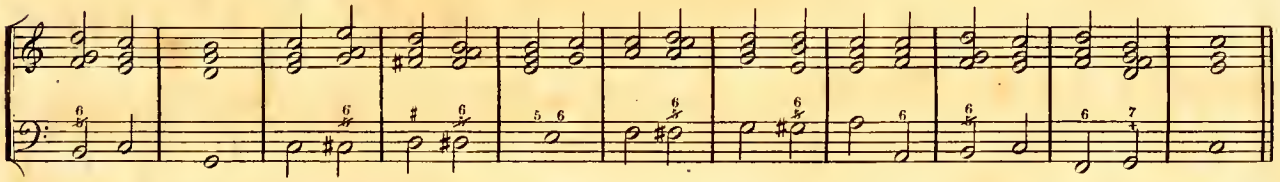
Ire Position.



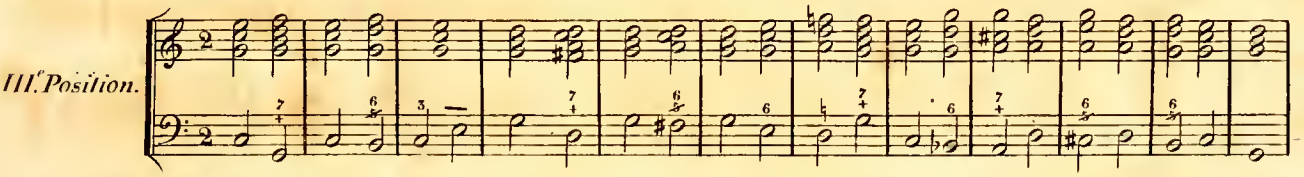


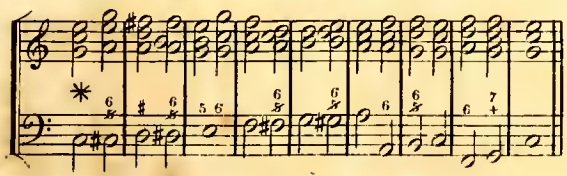
IIe Position.



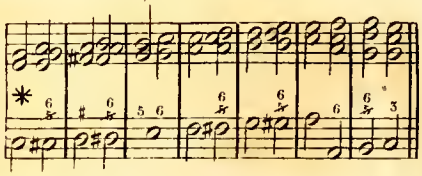


IIIe Position.

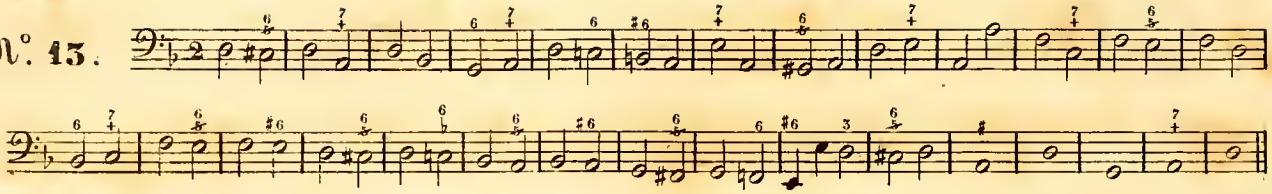




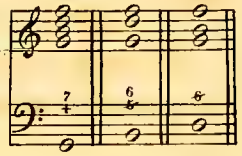
* La meilleure manière d'accompagner cette gamme chromatique serait celle-ci, en mélangeant les trois positions .



N°. 13.

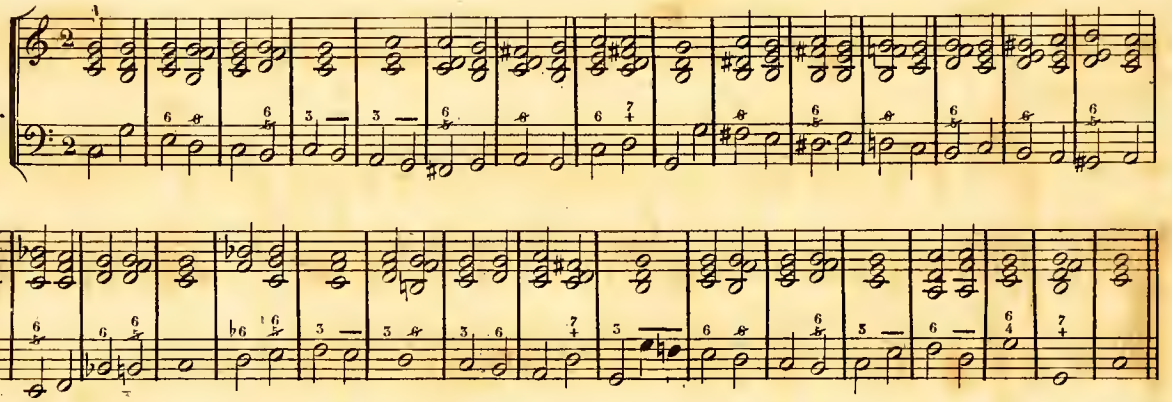


Le second renversement de la septième dominante se nomme accord de sixte sensible ; il se place sur la seconde note du ton et s'accompagne de tierce, quarte et sixte ; il se chiffre par 6 ; ici la tierce sera la dissonnance ; son nom lui vient de ce que la note sensible est toujours la sixte de la basse .

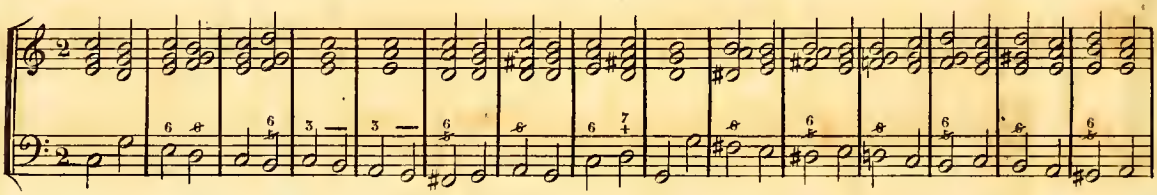


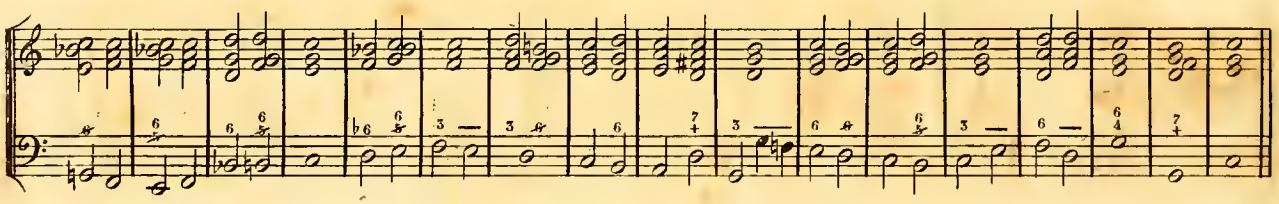
N°. 14.

Ire Position.

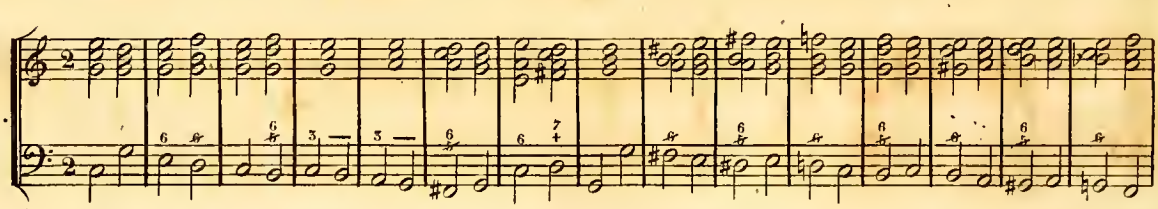


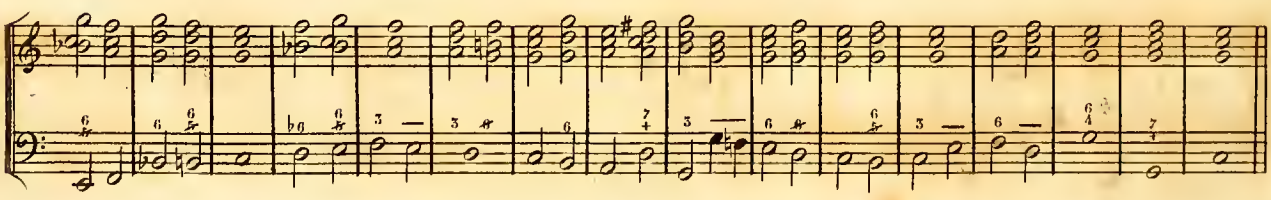
IIe Position.



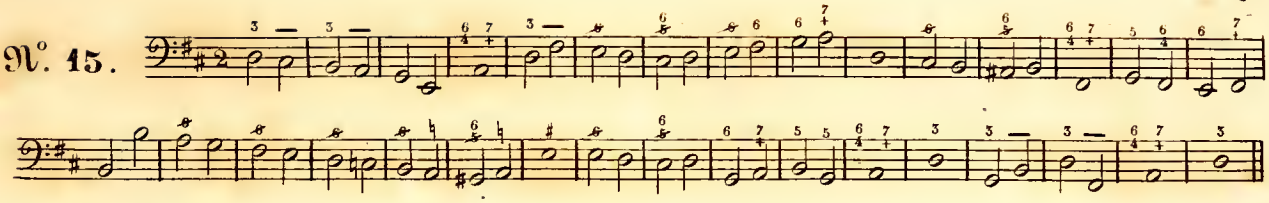


IIIe Position.

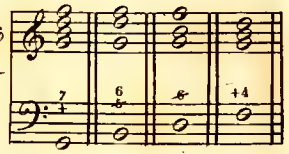




N°. 15.

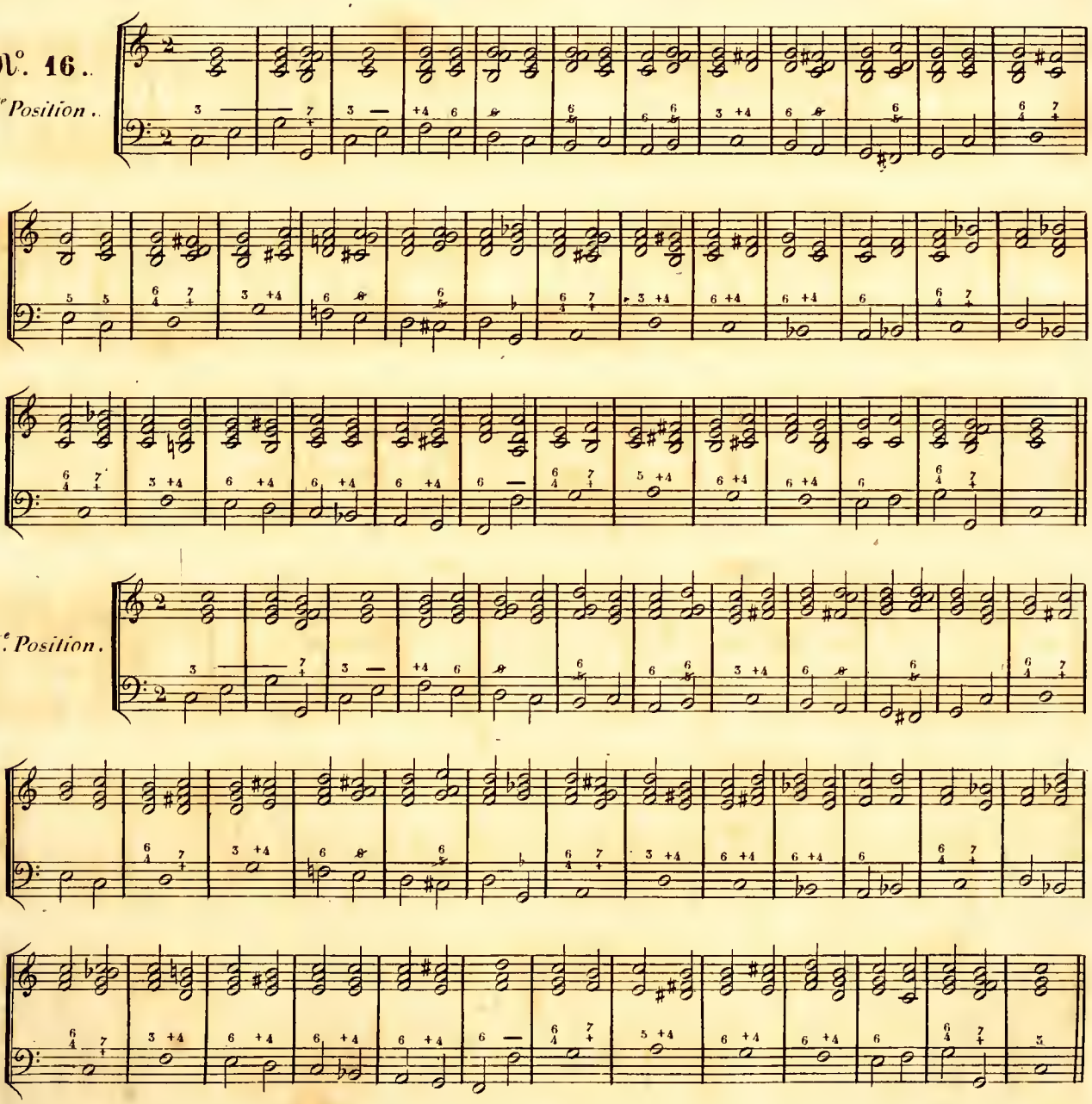


Le troisième renversement de la septième dominante se nomme accord de triton; il s'accompagne de seconde, quarte et sixte, se place sur la quatrième note et se chiffre par +4, la dissonnance étant à la basse on ne peut la doubler.



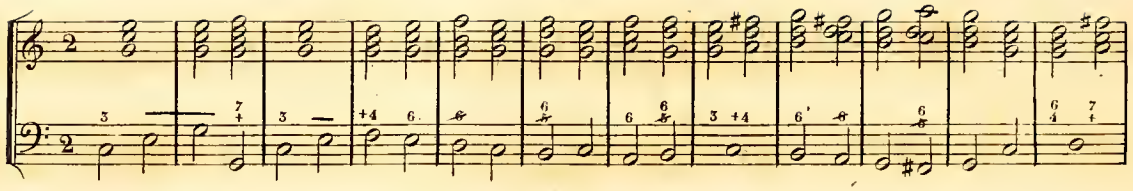
N°. 16.

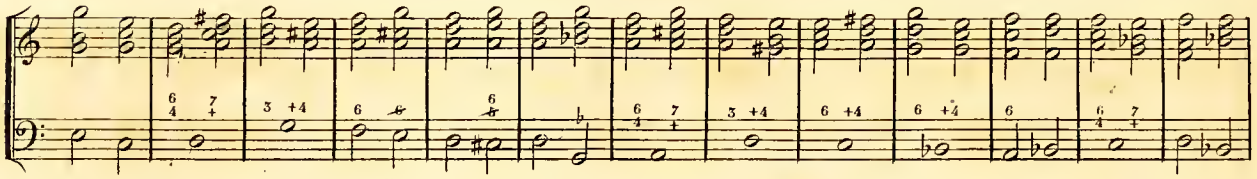
Ire Position.

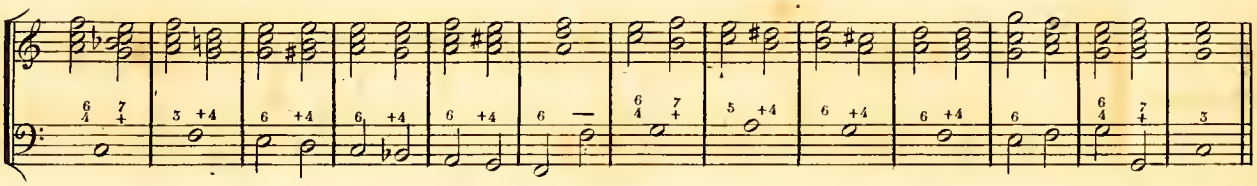


IIe Position.

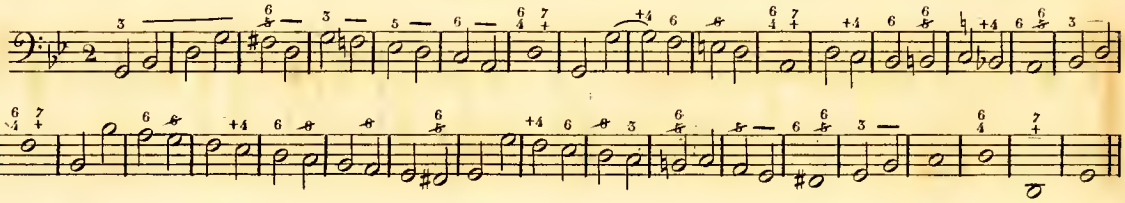
III.e Position.



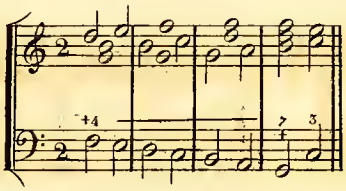




N°. 17.

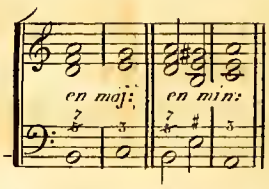


On peut retarder la résolution des renversements de la septième dominante de la manière suivante en fesant un échange de parties ..



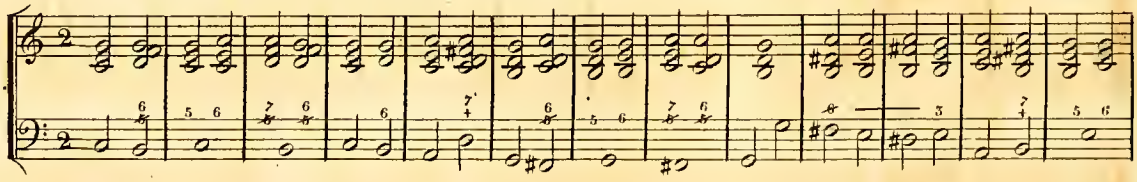
on voit que la dissonnance qui était à la basse est montée à la première partie où elle finit par se résoudre ; il y a un échange de parties dans chaque mesure ..

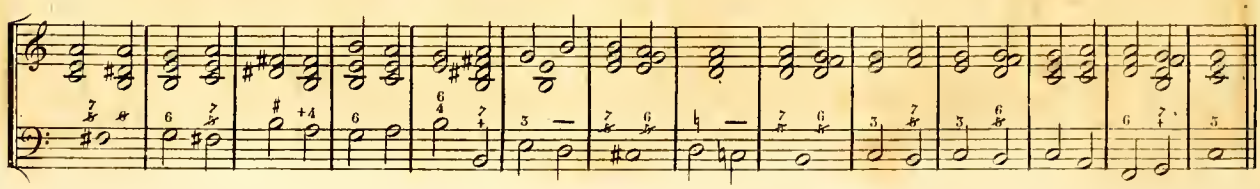
La septième mixte, ou 7.e de sensible se pose sur la note sensible dans le mode majeur et sur la seconde note du ton, en mineur ; c'est à cause de ce double emploi qu'on la nomme septième mixte ; elle s'accompagne de tierce, quinte et septième, les deux premières tierces sont mineures, la dernière est majeure ; c'est le contraire de la $\frac{7}{+}$ dont la première tierce est majeure et les deux autres mineures ; elle se chiffre par $\frac{7}{\flat}$. la septième doit toujours descendre d'un degré, c'est une règle générale pour toutes les dissonnances . Si on accompagne cette 7.e à trois parties il faut en retrancher la tierce ..



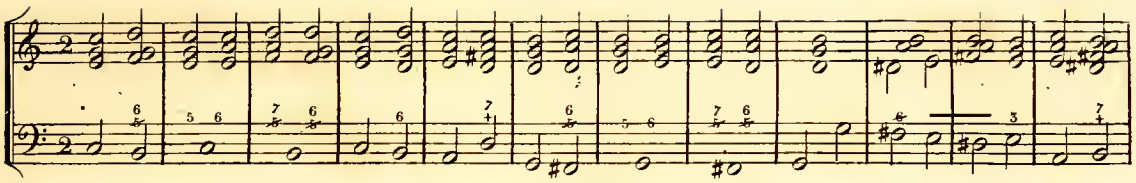
N°. 18.

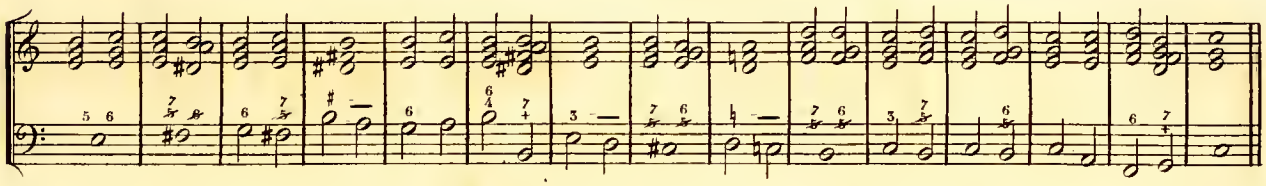
I.re Position.



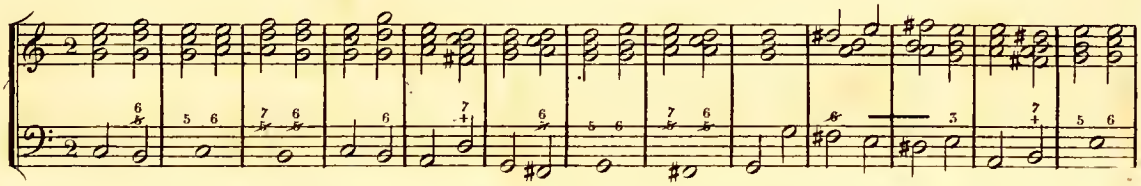


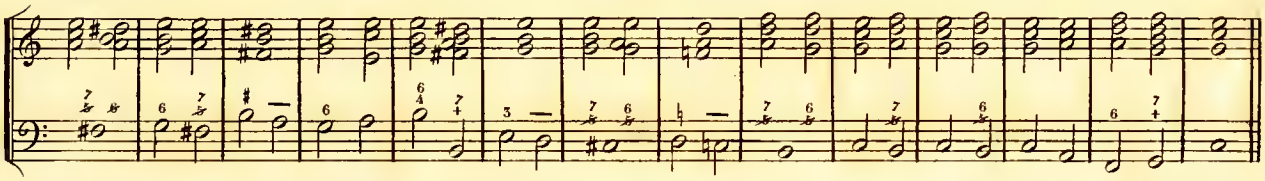
II.e Position.



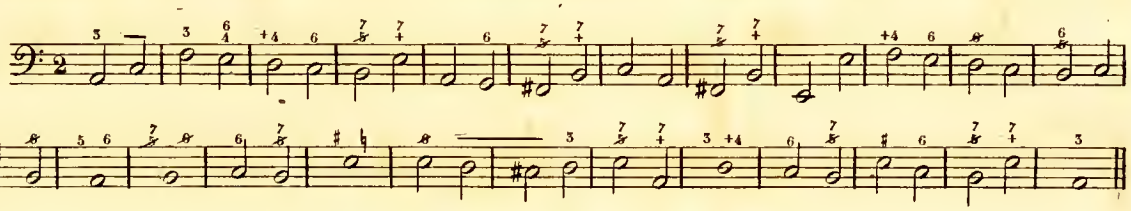


III.e Position.

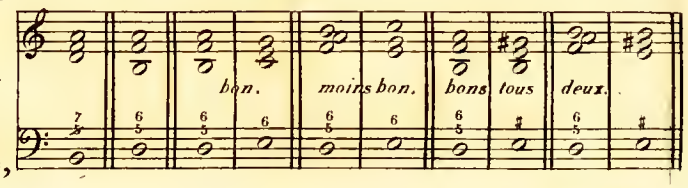




N°. 19.

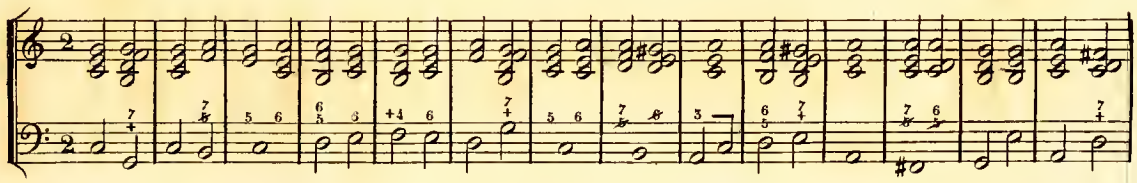


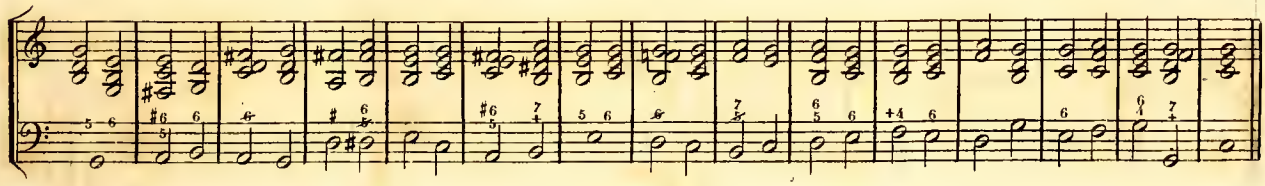
Le premier renversement de la 7.e mixte se nomme accord de sixte et quinte, il s'accompagne de tierce, quinte et sixte et se chiffre par $\frac{6}{5}$ dans le mode majeur, il est d'un meilleur effet de présenter ce renv.t sous l'aspect de septième que sous celui de seconde, voyez Ex: 1 et 2.



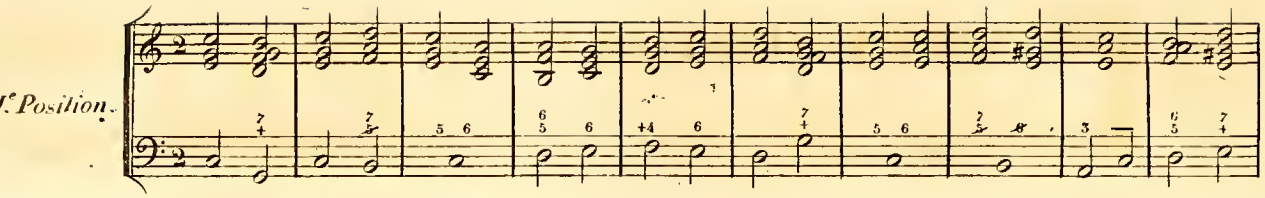
N°. 20.

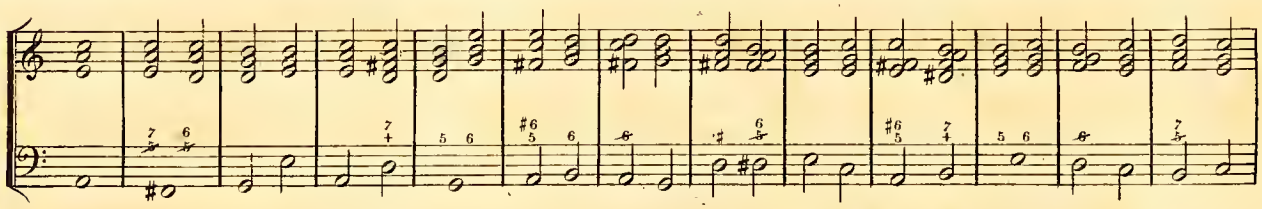
I.re Position.

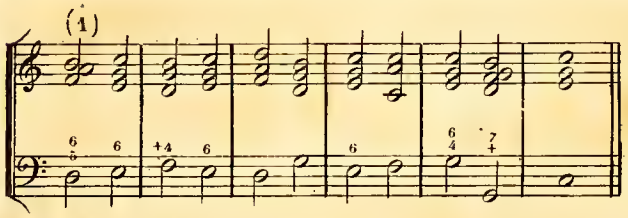




II.e Position.

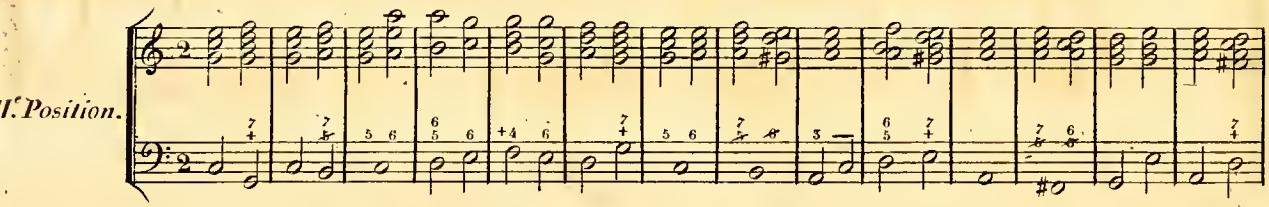


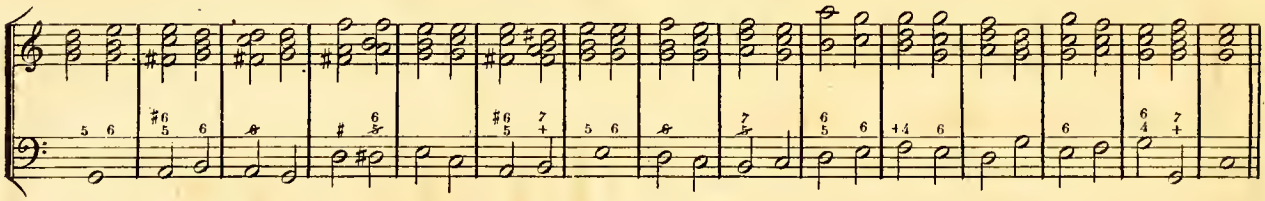




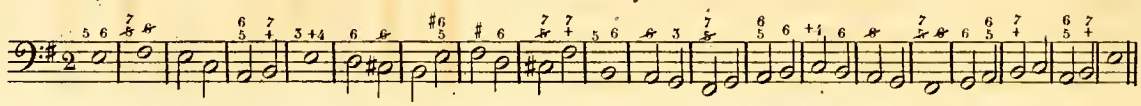
(1) Il ne faut donner cette position à cet accord dans le mode majeur que quand on ne peut faire autrement; il vaut encore mieux abandonner la position comme on le voit dans le premier et le troisième exemple de cette leçon.

III.e Position.

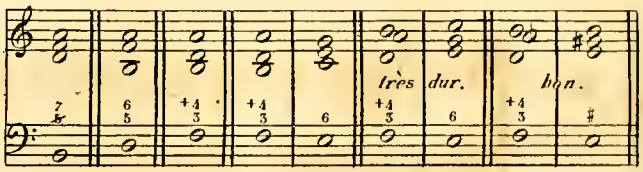




N.o 21.

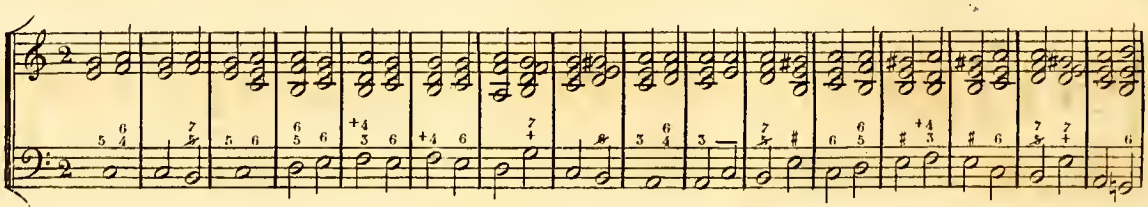


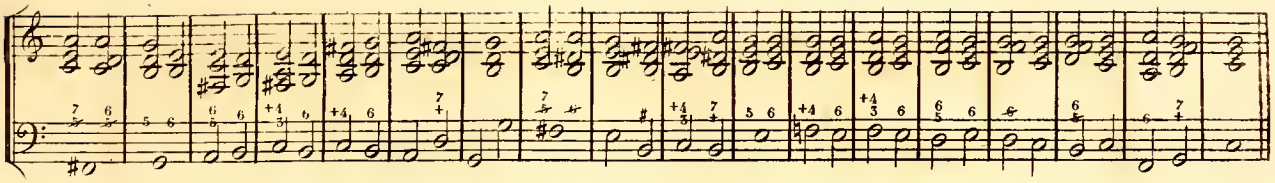
Le second renversement de la 7.e mixte se nomme accord de triton et tierce majeure; il s'accompagne de tierce, quarte et sixte et se chiffre par $^{+4}_{3}$ même observation pour cet accord que pour la sixte et quinte dans le mode majeur.



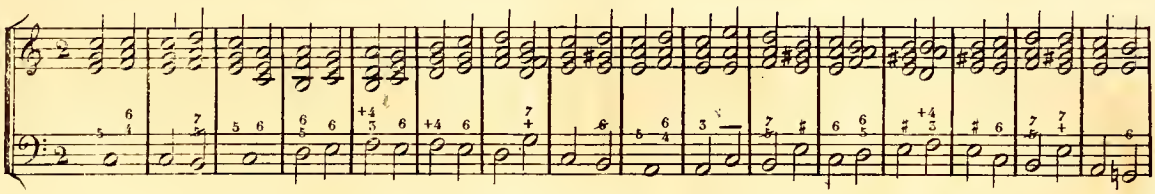
N.o 22.

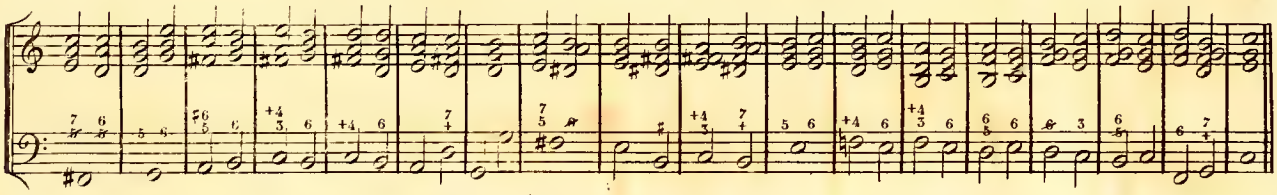
I.re Position.



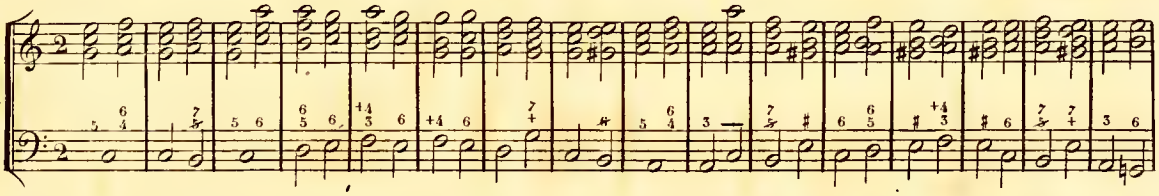


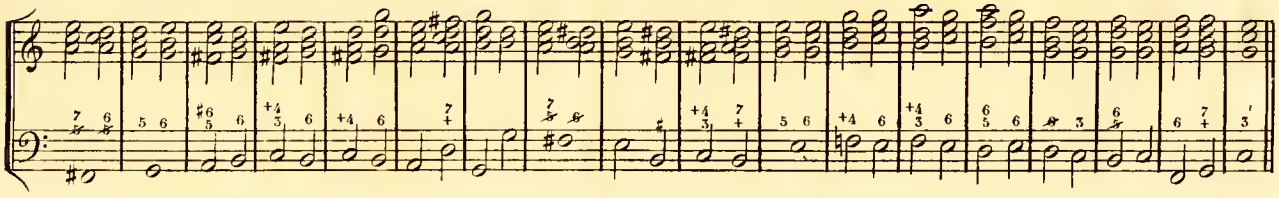
II.e Position.



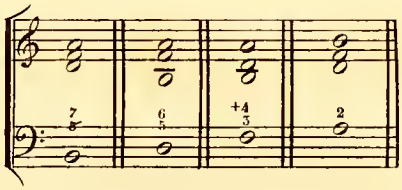


III.e Position.



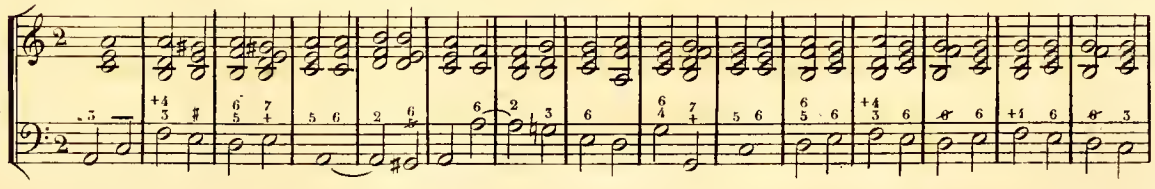


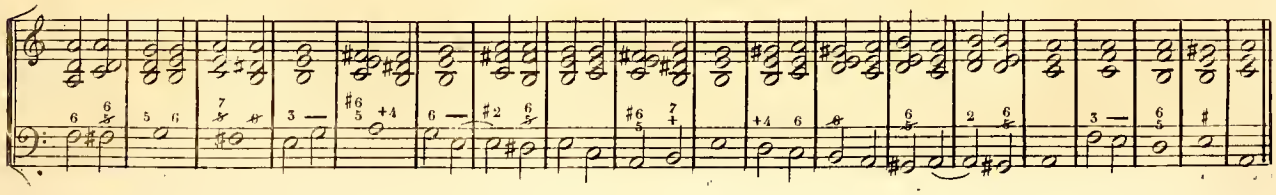
Le troisième renversement de la 7.e mixte se nomme accord de seconde; il s'accompagne de seconde, quarte et sixte et se chiffre par 2.



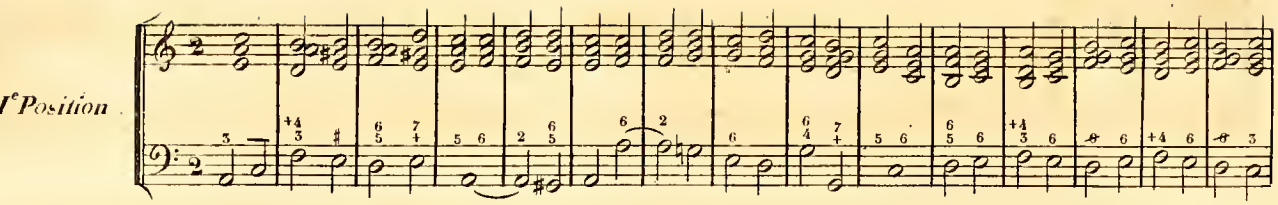
N°. 23.

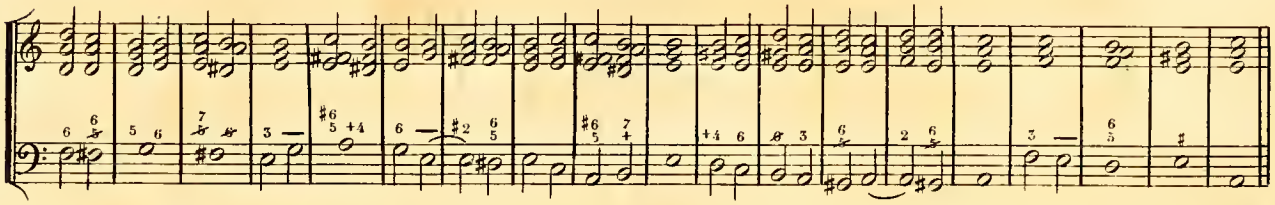
I.re Position.



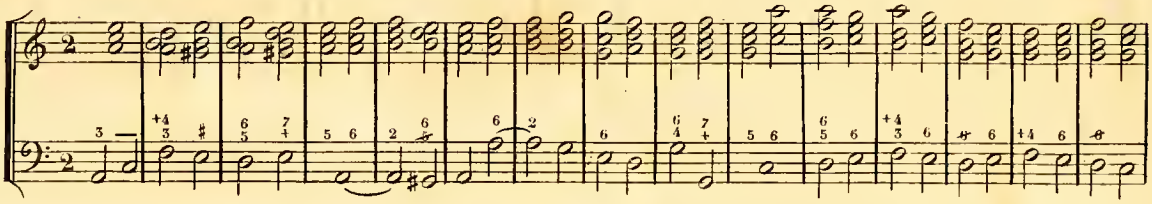


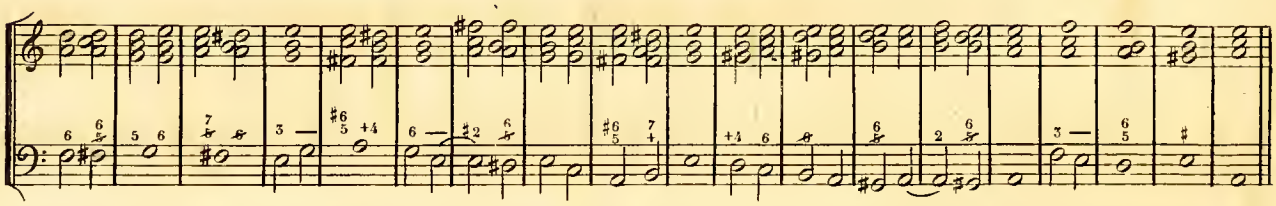
IIe Position.



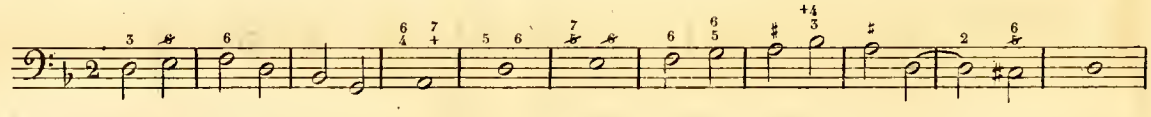


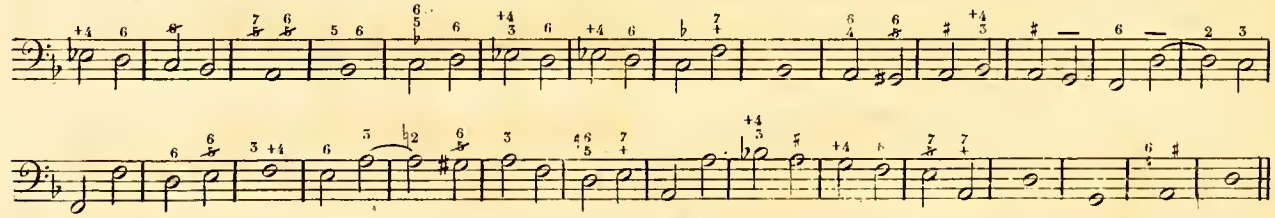
IIIe Position.



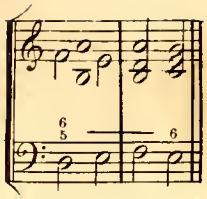


N°. 24.





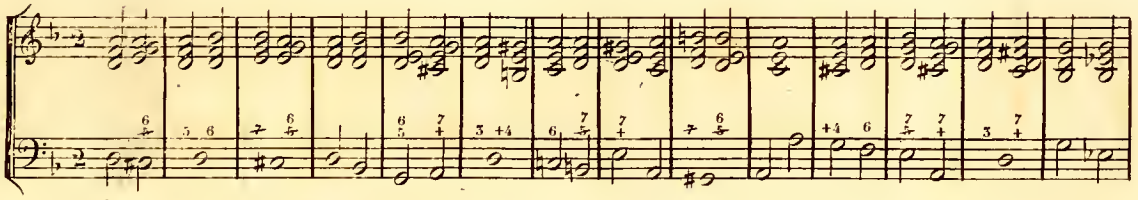
On voit par les exemples précédents qu'il vaut mieux abandonner momentanément la position dans laquelle on se trouve, afin de présenter, dans le mode majeur, les renversements de la septième mixte sous l'aspect de septième et qu'il faut quelquefois sacrifier la position à l'effet, comme au reste nous le verrons plus tard quand nous aurons passé tous les accords en revue ; on peut retarder la résolution des renversements de la septième mixte comme on l'a fait pour les renversement de la septième dominante.

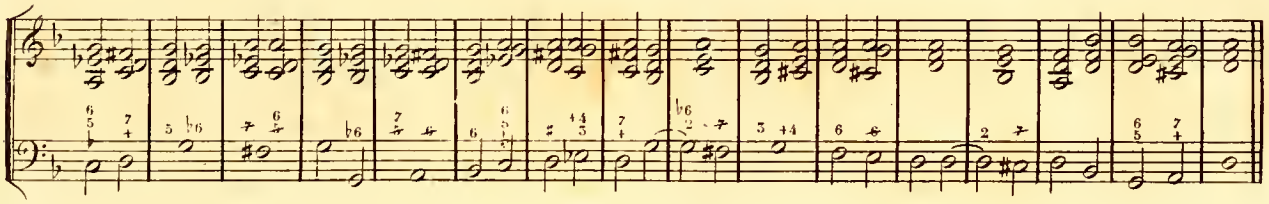


La septième diminuée se compose de trois tierces mineures ; elle se pose sur la note sensible et est plus particulièrement affectée au mode mineur : elle se chiffre par 7 la quinte etant diminuée, il faudra la faire descendre ainsi que la septième ; à trois parties on en retranche la tierce.

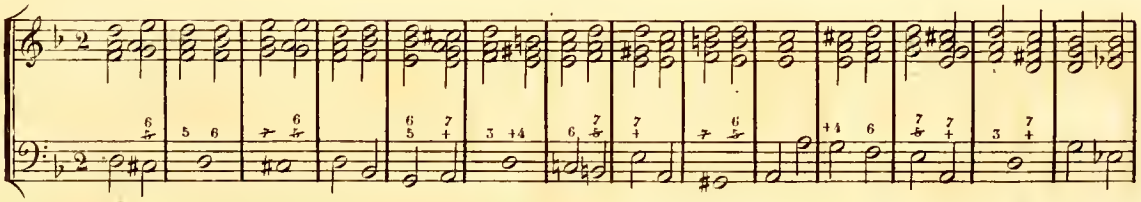
N°. 25.

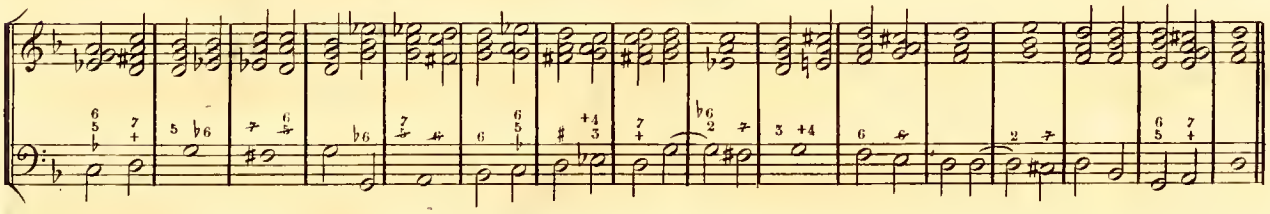
I^e. Position.



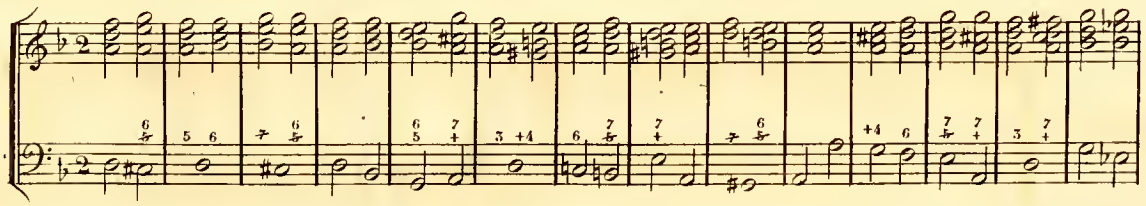


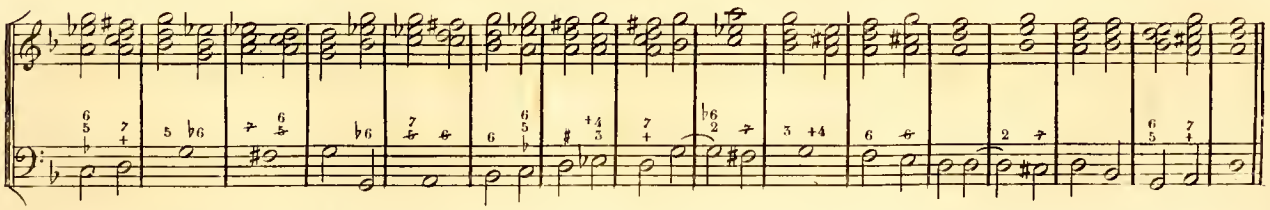
IIe. Position.



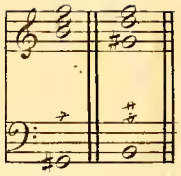


IIIe. Position.



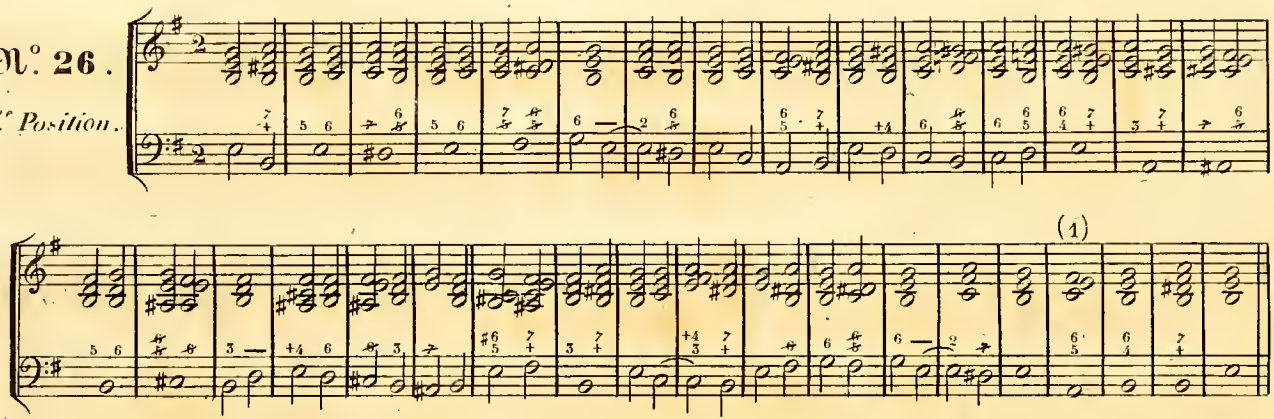


Le premier renversement de la septième diminuée se nomme accord de sixte sensible et quinte diminuée, il s'accompagne de tierce, quinte et sixte et se place sur la seconde note dans le mode mineur et se chiffre $\frac{6}{5}$..



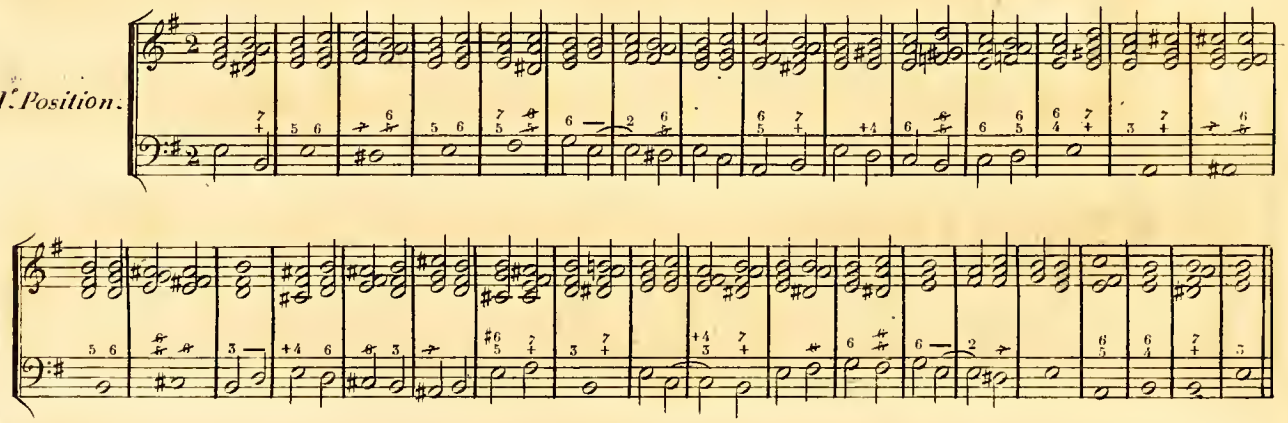
N°. 26.

I.re Position.

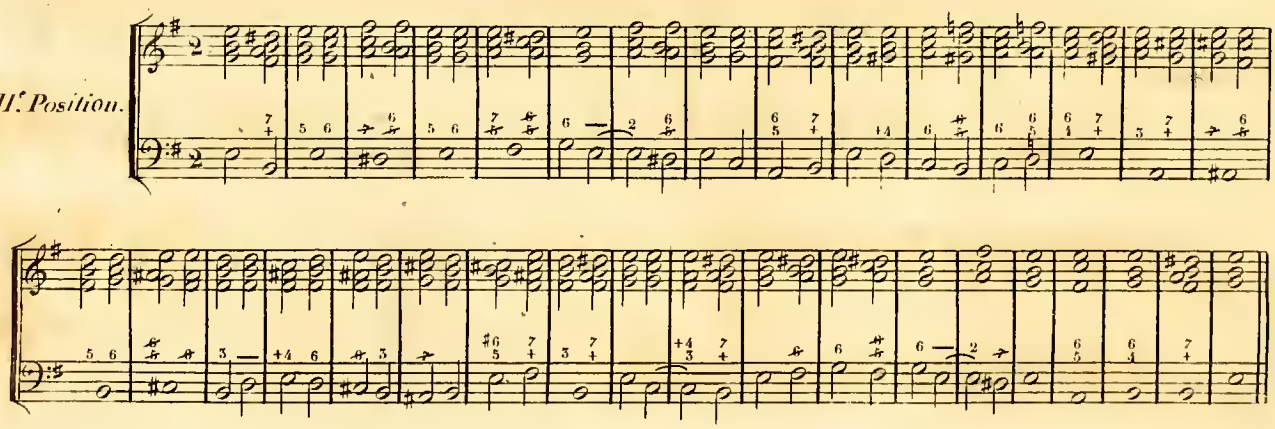


(1) Remarquez qu'ici la dissonnance ne se sauve pas immédiatement mais se trouve prolongée sur un accord de sixte et quarte et ne descend que dans l'accord suivant. On peut ainsi prolonger une dissonnance pourvu qu'elle finisse par descendre ..

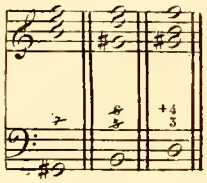
II.e Position.



III.e Position.

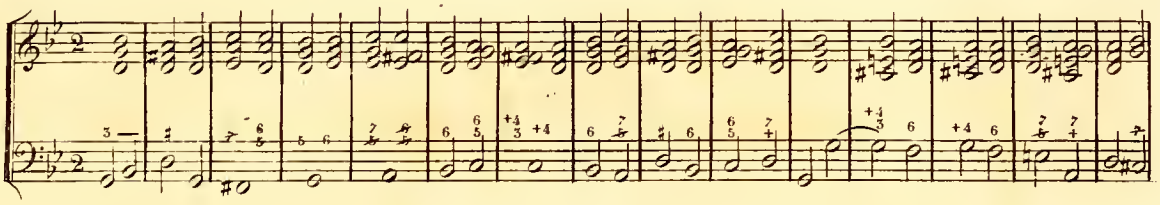


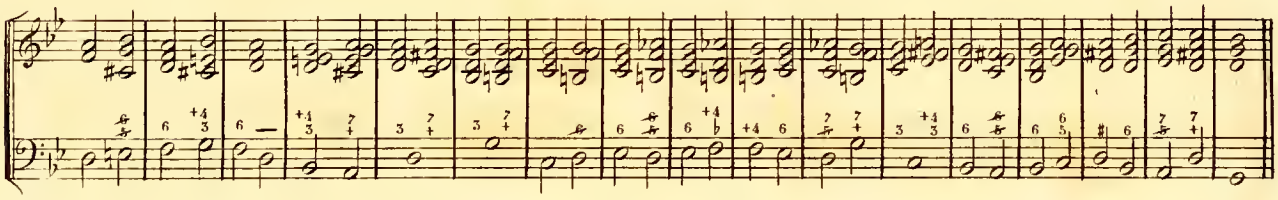
Le second renversement de la 7.e diminuée se nomme accord de triton et tierce mineure; il s'accompagne de tierce quarte et sixte et se chiffre par $^{+4}_{3}$ il se fait sur la quatrième note mode mineur la place qu'il occupe dans l'échelle diatonique le distingue du second renversement de la 7.e mixte qui se place sur la 6.e note en mineur.



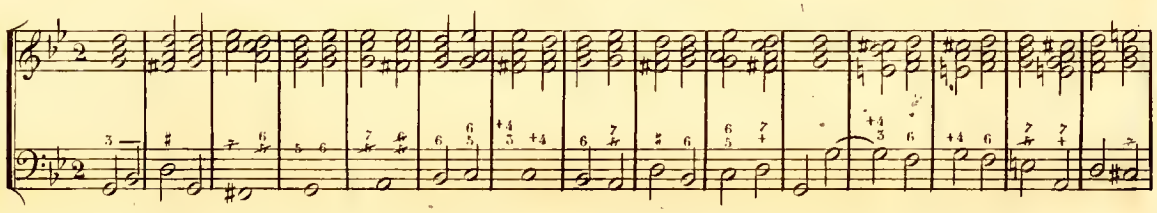
N.o 27.

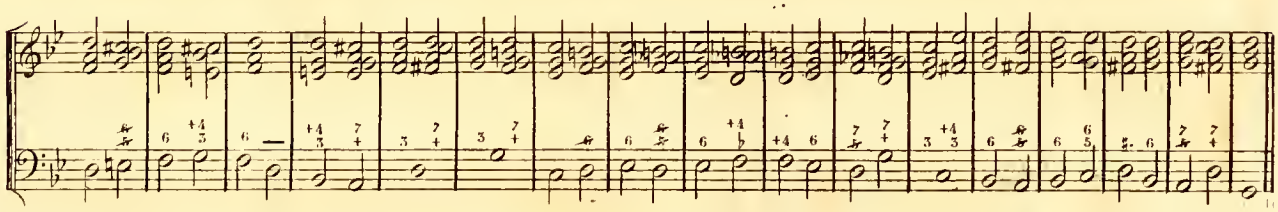
I.re Position.



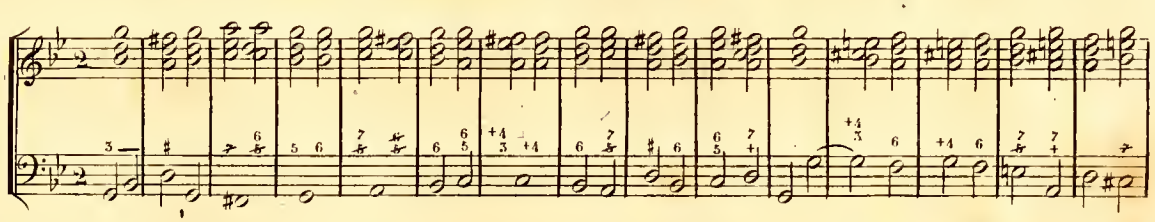


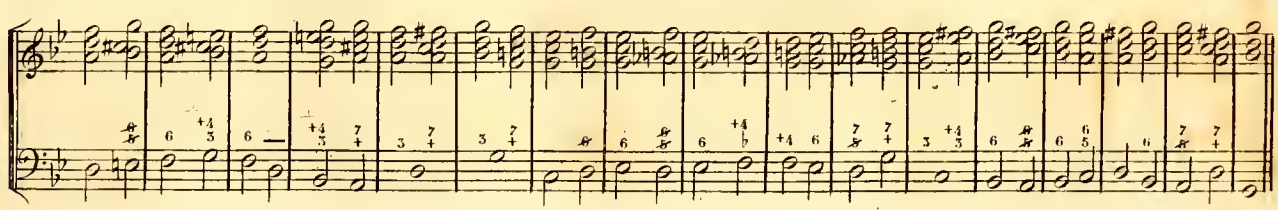
II.e Position.



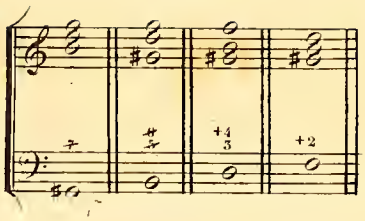


III.e Position.



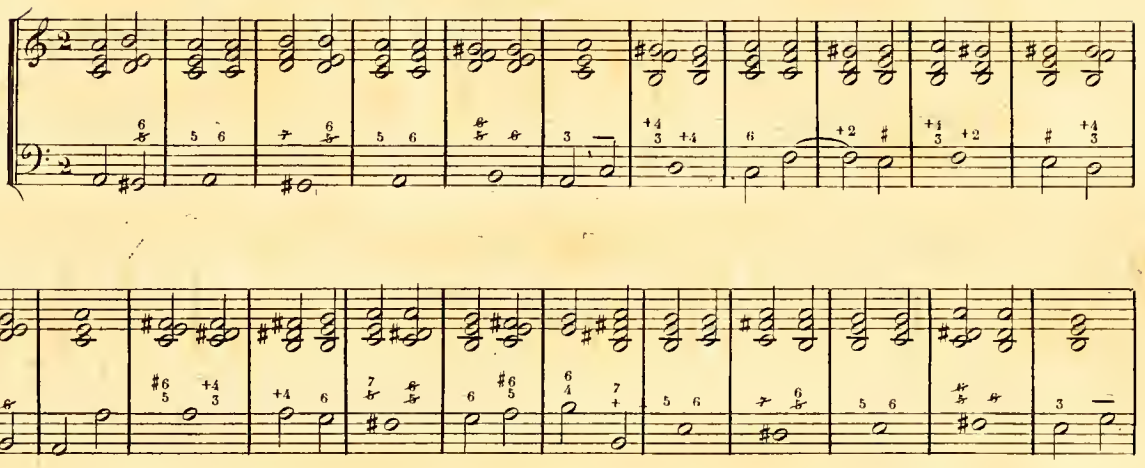


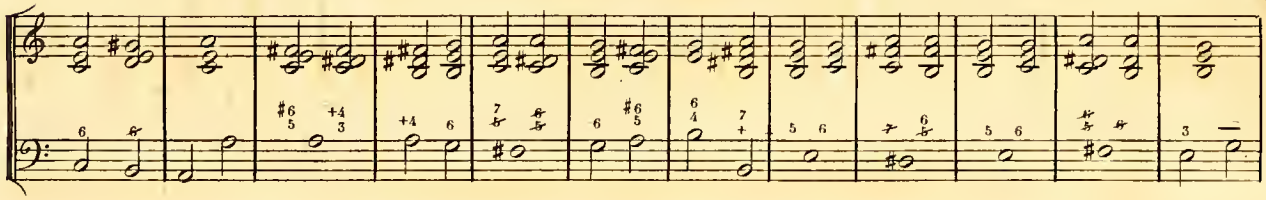
Le troisième renversement de la septième diminuée se nomme accord de seconde augmentée; il s'accompagne de seconde, quarte et sixte et se chiffre par +2, il se place sur la sixième note du ton toujours en mineur..

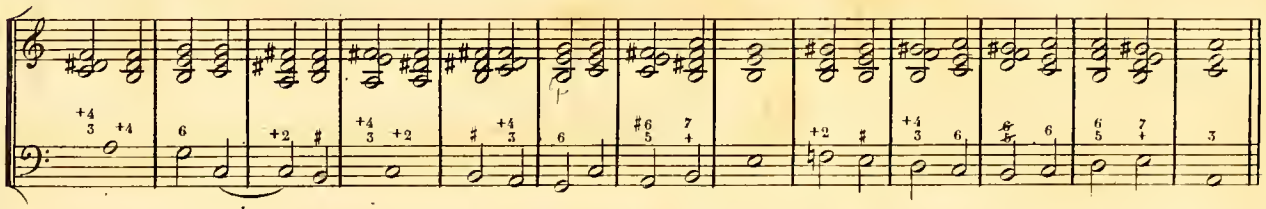


N°. 28.

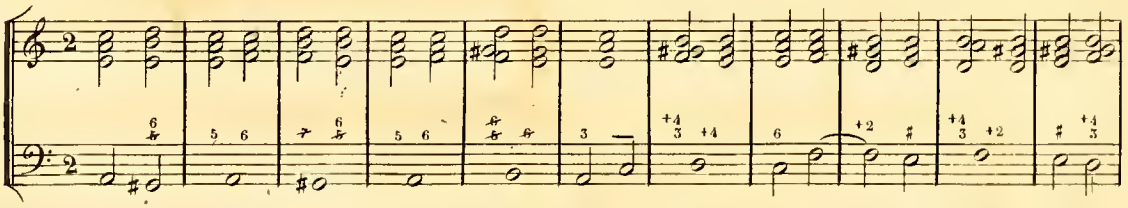
Ire. Position.

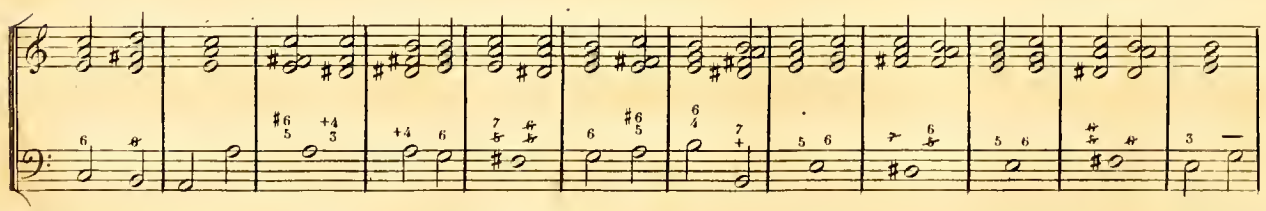






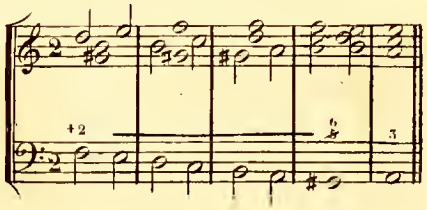
IIe. Position.





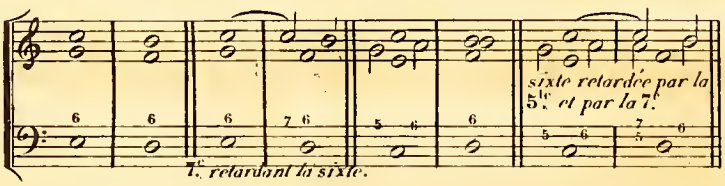
III Position

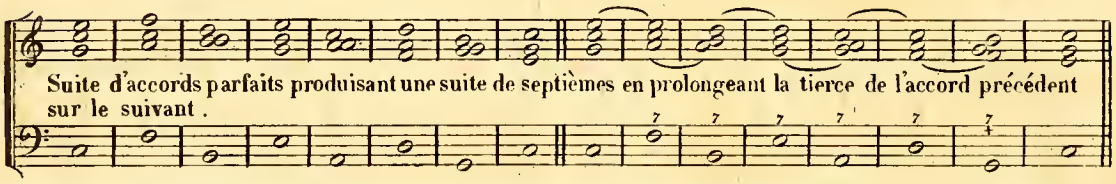
On peut aussi retarder la résolution de la 7 et de ses renversements de cette manière.



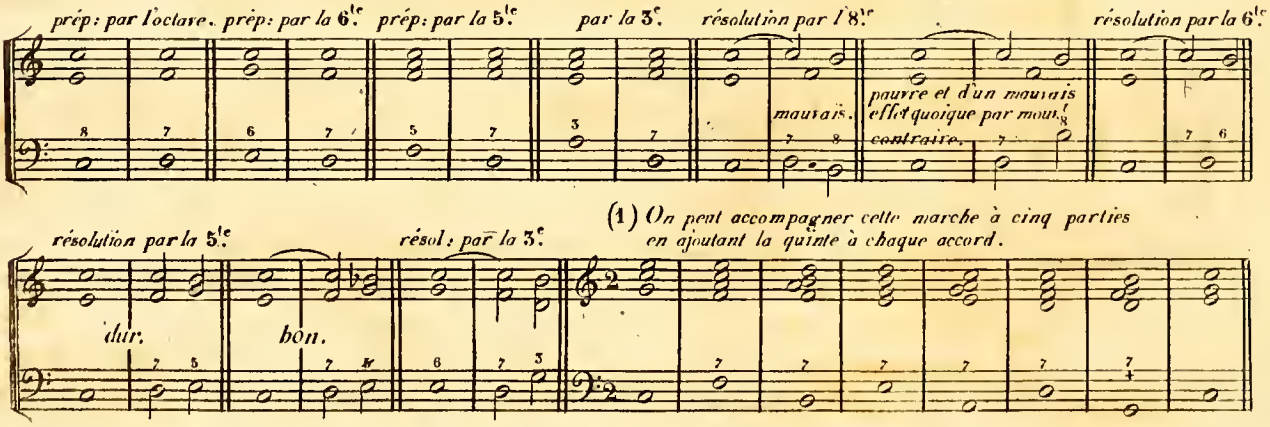
N°. 29.

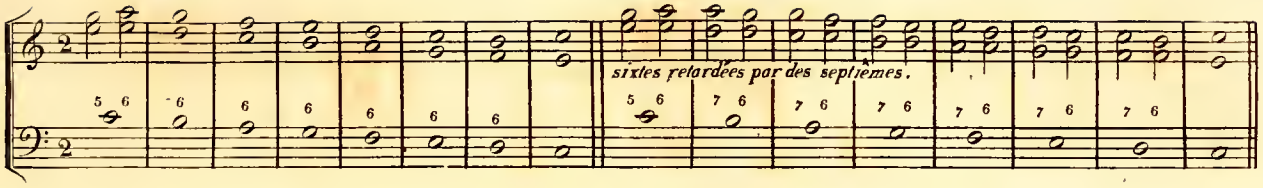
Toutes les notes de la gamme peuvent porter un accord de septième ; mais il ne suffit plus de les sauver comme pour les trois accords de septième que nous venons de voir, mais il faut encore les préparer, c'est-à-dire que la note qui fera septième devra être la prolongation d'une consonnance pour se résoudre, comme à l'ordinaire par une consonnance ; ou en d'autres termes, la note qui fera septième devra être entendue comme consonnance avant de devenir dissonnance ; quand à la résolution elle est toujours la même elle se fait toujours en descendant d'un degré, soit d'un ton ou d'un demi ton. Cet accord se compose comme les septièmes que nous venons de voir, de tierce, quinte et septième ; les septièmes qui se font sur la tonique et sur la quarte sont composées d'une tierce mineure entre deux tierces majeures ; celles qui se font sur la seconde la troisième et la sixième note sont composées d'une tierce majeure entre deux tierces mineures ; mais la préparation et la résolution de ces septièmes étant la même il est inutile d'en faire deux accords différens. Lorsque la 7.e retarde la sixte elle ne s'accompagne alors que de la tierce, car il n'y a pas de quinte dans l'accord de sixte ; si la quinte se trouvait préparée et qu'elle pût monter à la sixte, on pourrait l'y mettre, parcequ'alors la sixte se trouverait retardée par la quinte et par la septième. cet accord se chiffre par 7.





Les dissonnances doivent être préparées et sauvées par une consonnance ; ainsi elles doivent être préparées et sauvées par la tierce, la quinte, la sixte ou l'octave ; il faut seulement exclure pour résolution, celle de l'octave, car cela produirait deux octaves cachées par mouvement direct comme on le verra par les exemples suivants.

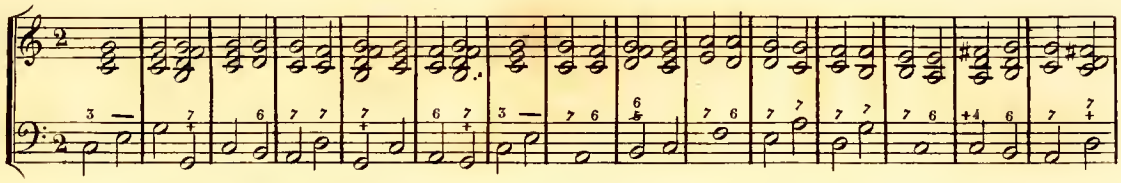


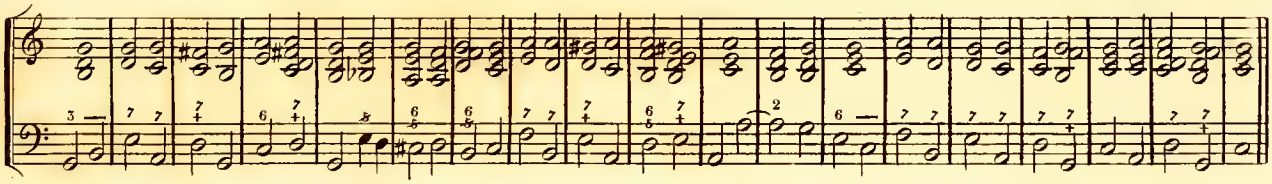


N°. 30.

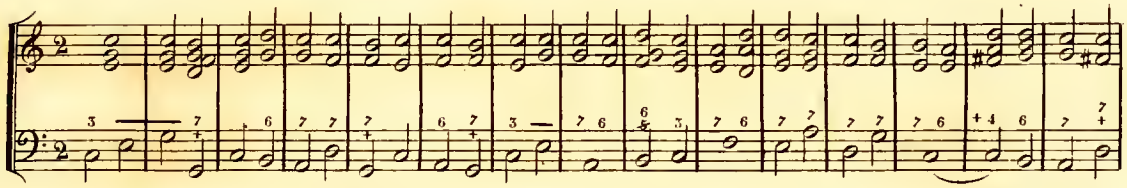
Ire Position.

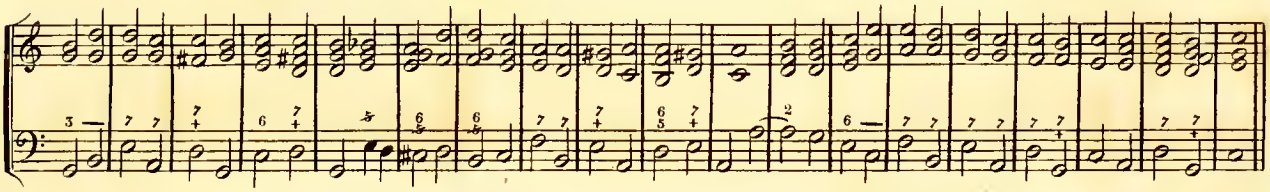
(1)



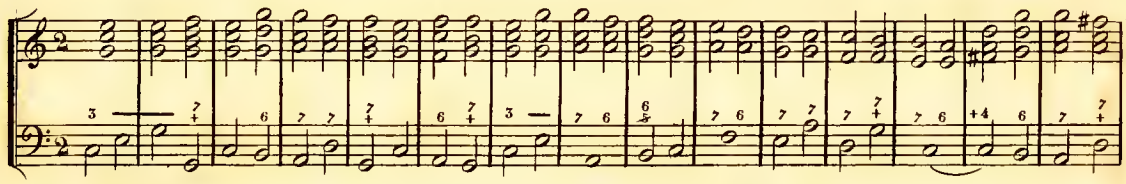


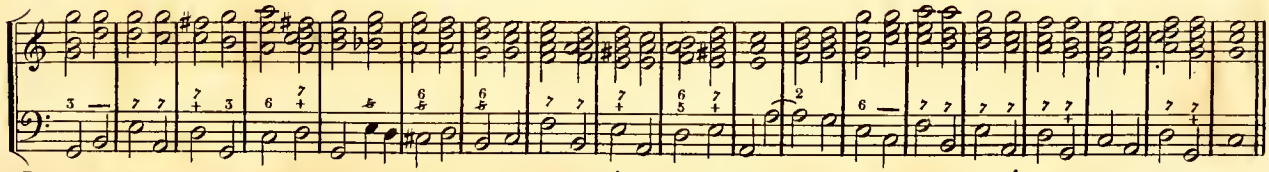
IIe Position.





IIIe Position.

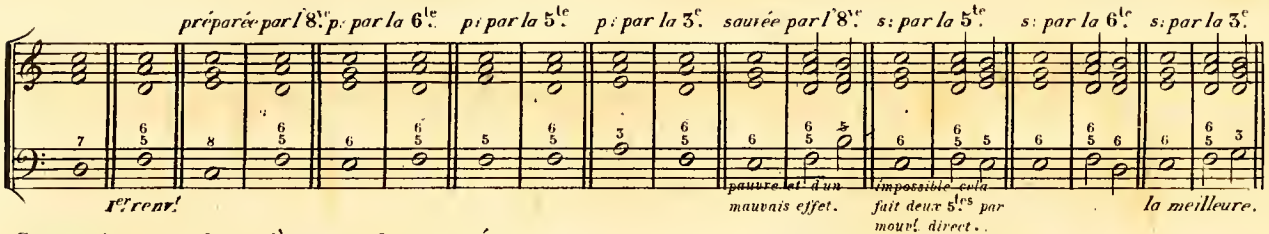




Remarquez que nous n'avons pu suivre rigoureusement la règle des trois positions dans la leçon précédente, c'est qu'il faut la quitter quand la suite de l'harmonie l'exige, et comme nous l'avons déjà dit, quand il s'agit de produire un meilleur effet, ou qu'il s'agit de guider un chant, quitte à reprendre la position commencée aussitôt qu'on le peut. Remarquez aussi que lorsque vous trouvez une suite d'accords parfaits montant de quarte et descendant de quinte ou descendant de quinte et montant de quarte, ce qui est la même chose, elle peut toujours être accompagnée de septièmes.

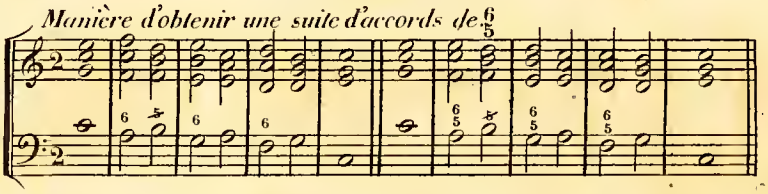
(1) *J'ai souvent retranché la quinte dans les accords de septième afin d'en rendre l'effet moins dur et cette manière d'accompagner les accords de septième fait mieux entendre leur résolution*

Le premier renversement de l'accord de septième se nomme accord de sixte et quinte, toutes les septièmes étant composées des mêmes éléments tierce, quinte et septième, leurs renversements sont aussi tous composés de même ; ainsi ce premier renversement s'accompagne comme les autres de tierce, quinte et sixte il se chiffre par $\frac{6}{5}$.

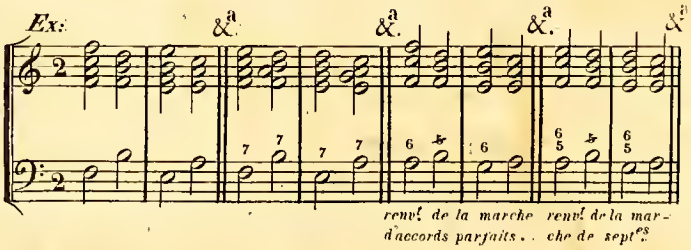


Ce premier renv. de septième peut donc se préparer par les quatre consonnances, il n'en est pas de même pour sa résolution deux seulement sont praticables encore la résolution sur la tierce est-elle la meilleure.

Manière d'obtenir une suite d'accords de $\frac{6}{5}$

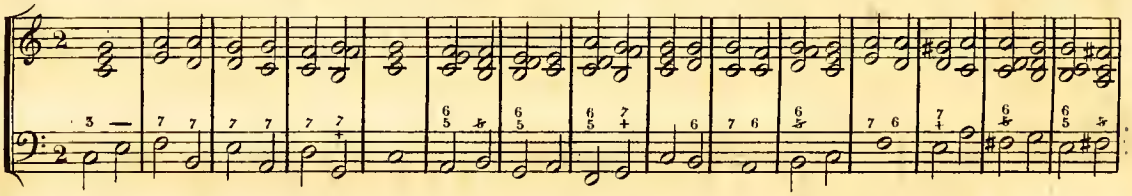


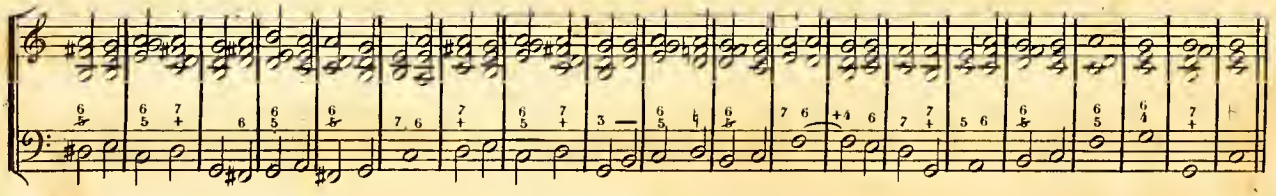
On voit qu'on peut obtenir une suite d'accords de $\frac{6}{5}$ lorsque la basse monte d'un degré du temps fort au temps faible de la mesure et descend de tierce du temps faible au temps fort ; ce qui doit être puisque la marche génératrice monte de quarte et descend de quinte ..



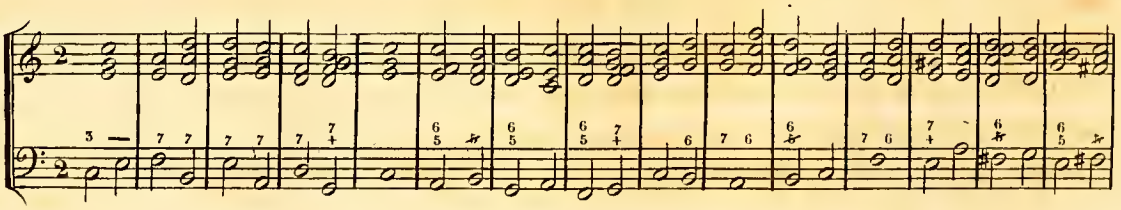
N°. 31.

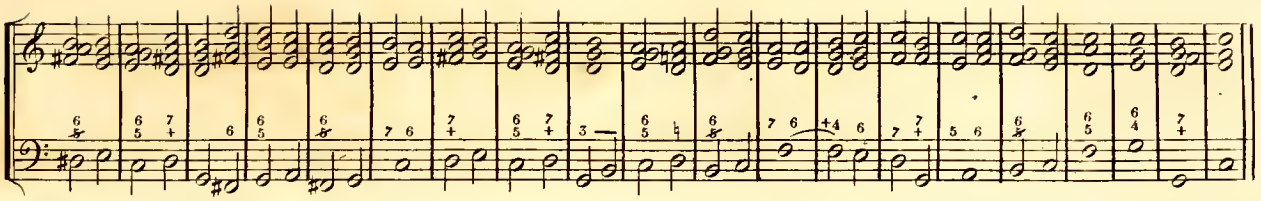
I.re Position.



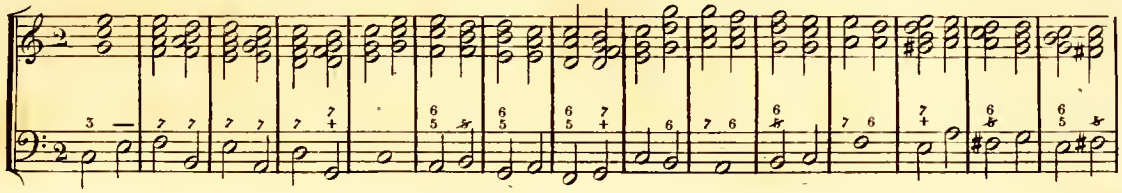


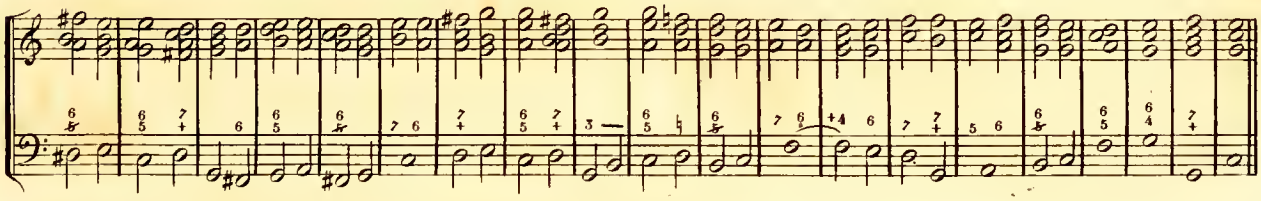
II.e Position.





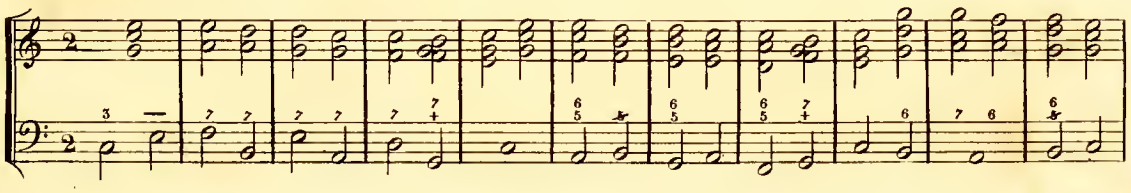
II.e Position.

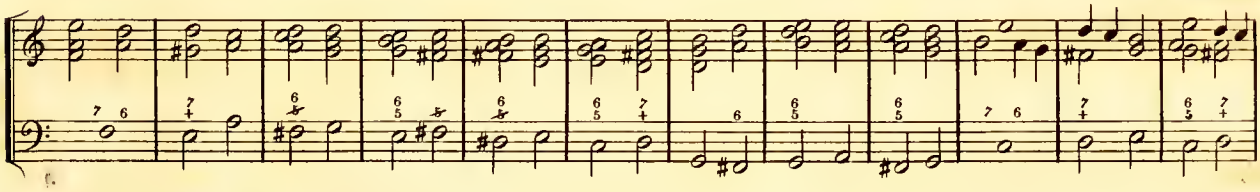


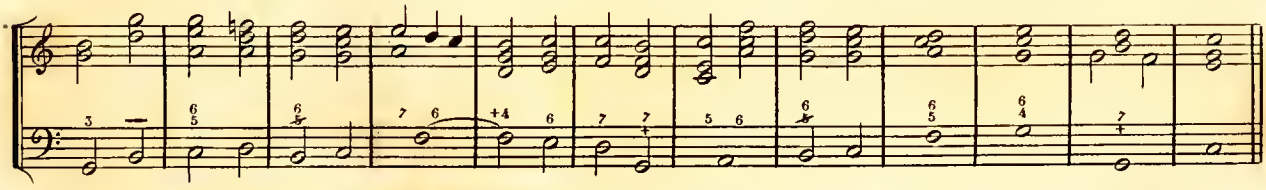


Voici une quatrième position qu'il est préférable d'employer quand on s'est bien rompu à l'exigence des trois positions usitées jusqu'à présent..

Position libre.



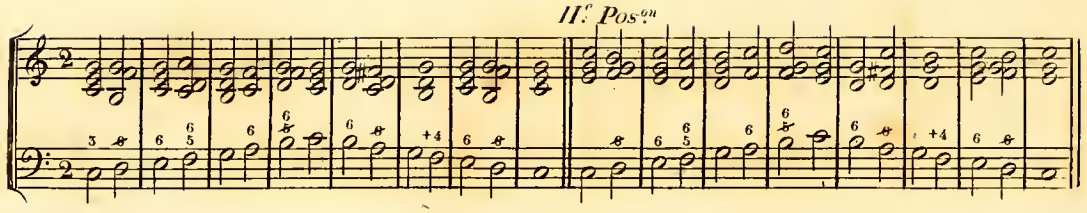


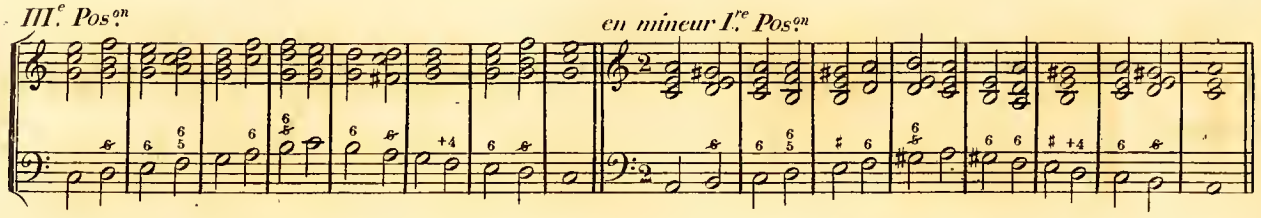


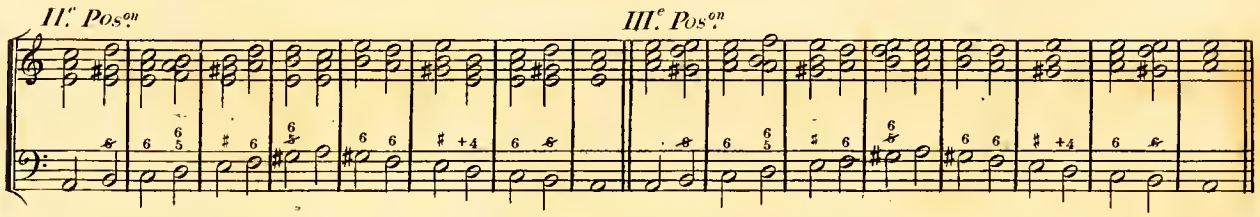
On voit que la position libre est un mélange des trois positions primitives ; en employant des notes de passage on évitera d'en abuser pour ne pas contrarier le chant qu'on aurait à accompagner.. Maintenant que le premier renversement de l'accord de 7.e est connu nous pouvons donner ce qu'on nomme la règle d'octave, c'est ainsi qu'on nomme la manière consacrée par l'usage, d'accompagner la gamme ; il faut s'exercer à accompagner cette gamme dans tous les tons et dans les trois positions.

Règle d'Octave.

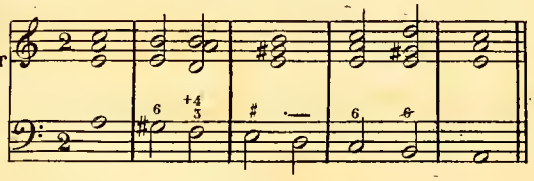
I.re Position..







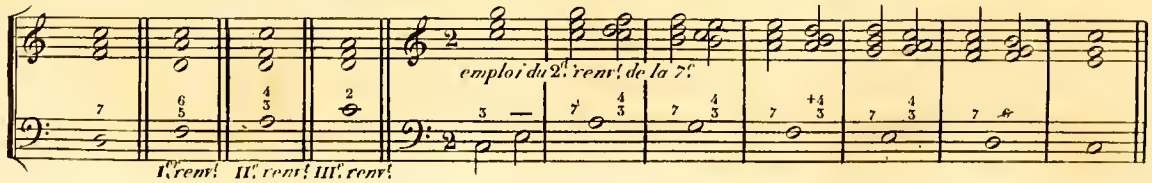
On peut en descendant accompagner la sixième note de l'accord de $^{+4}_{3}$.



Remarquez que la seconde note, soit qu'elle monte à la troisième ou qu'elle descende sur la tonique, porte toujours accord de sixte sensible, la troisième note, toujours accord de sixte, la quatrième montant à la dominante toujours accord de $\frac{6}{5}$ et en descendant toujours accord de triton, la dominante accord parfait comme la tonique, la sixième note en montant accord de sixte, en descendant, sixte sensible en majeur, sixte en mineur, la note sensible montant à la tonique toujours $\frac{6}{\sharp}$, en descendant simple sixte..

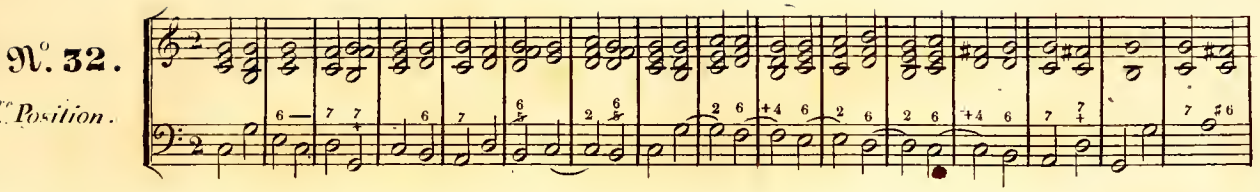
C'est en se souvenant bien de ce que doit porter chaque note, suivant son mouvement, qu'on pourrait accompagner convenablement une basse qui ne serait point chiffrée; il est donc bien essentiel comme je l'ai dit plus haut de s'exercer beaucoup dans tous les tons sur cette règle d'octave. Nous allons maintenant reprendre les autres renversements de l'accord de septième; le second renversement de l'accord de 7.e se nomme accord de tierce et quarte, il s'accompagne de tierce, quarte et sixte et se chiffre par $\frac{4}{3}$ comme il est très peu usité, nous nous contenterons de le faire connaitre et passerons de suite au troisième renversement qui se nomme accord de seconde et s'accompagne de seconde, quarte et sixte et se chiffre par 2.

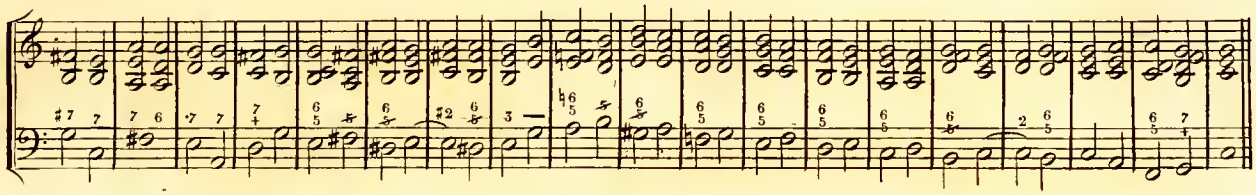
2.



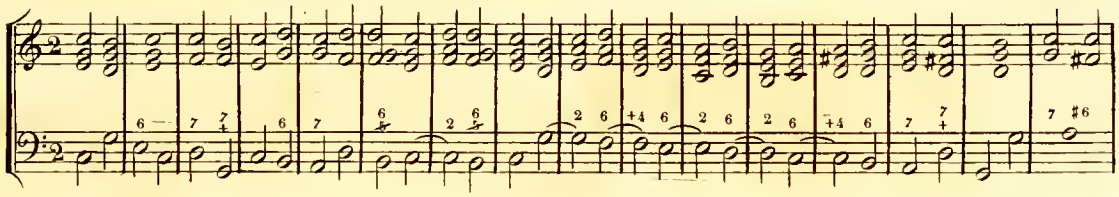
N°. 32.

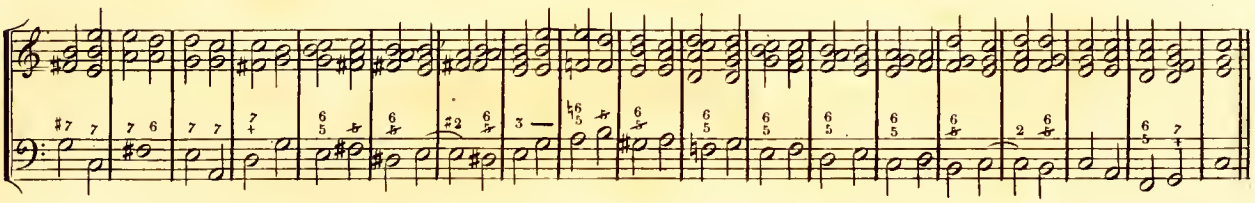
Ire. Position.



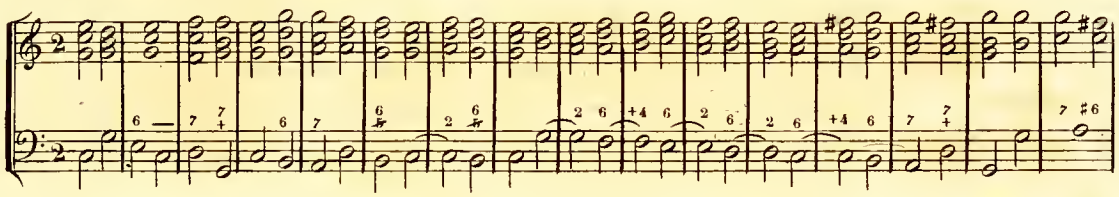


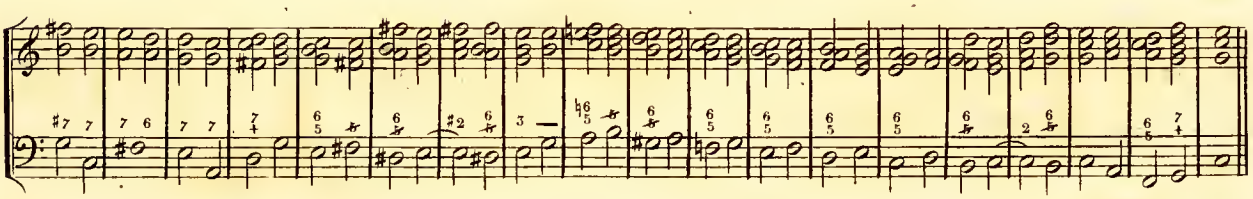
IIe. Position.



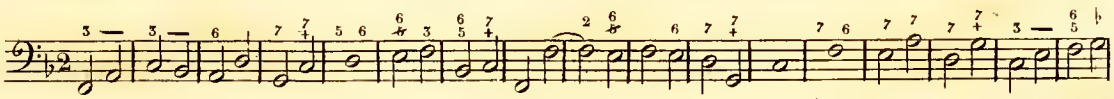


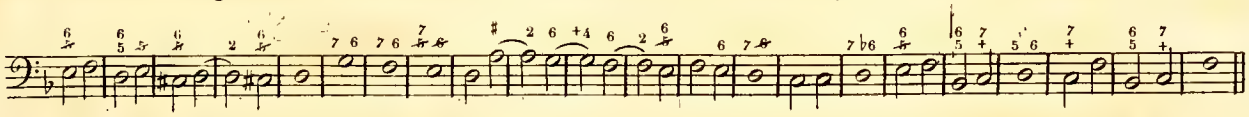
IIIe. Position.





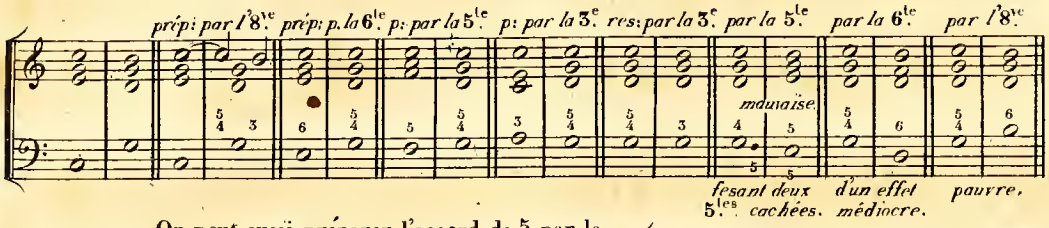
N°. 33.





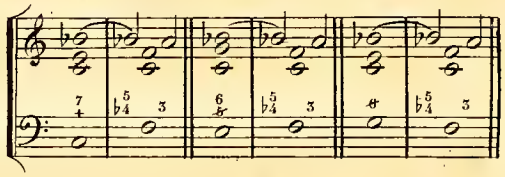
Quand la seconde note va à la dominante, et que celle-ci va à la tonique, la seconde note porte toujours septième, quand la quatrième note va à la dominante elle porte toujours $\frac{6}{5}$ c'est ce qui complette la cadence parfaite. Observation dont il faudra se souvenir quand on accompagnera des basses non chiffrées.

Le retard de la tierce dans l'accord parfait produit l'accord de quinte et quarte ; il s'accompagne donc de quarte et de quinte et se chiffre par $\frac{5}{4}$.



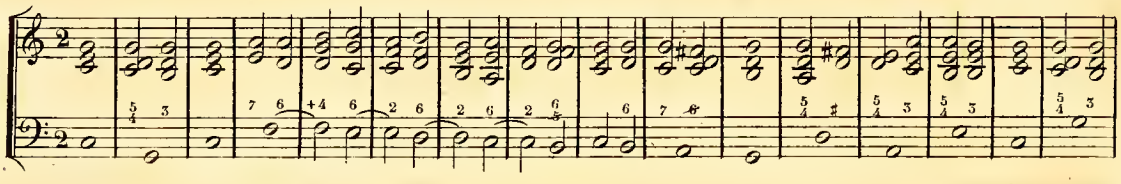
La meilleure résolution est donc celle de la tierce ; c'est aussi la plus naturelle .

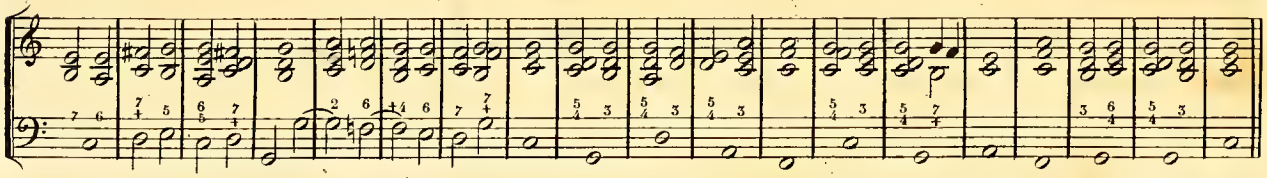
On peut aussi préparer l'accord de $\frac{5}{4}$ par la 7.e dom.e et ses renversements excepté par le 3.e parceque dans l'accord de triton la basse doit descendre d'un degré .



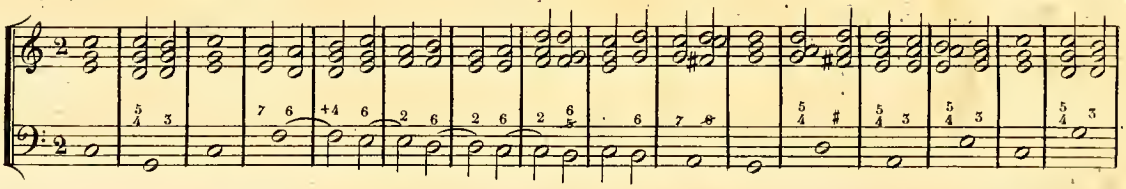
N°. 34.

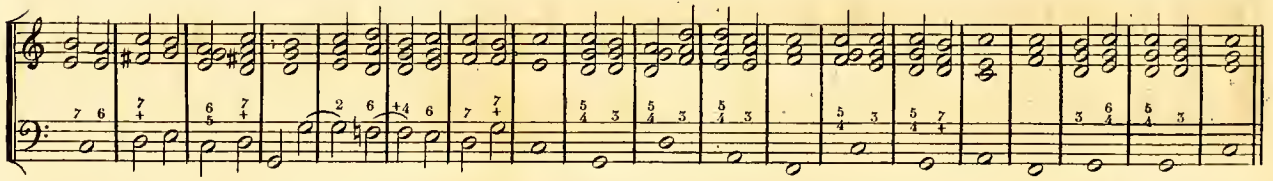
I.re Position .



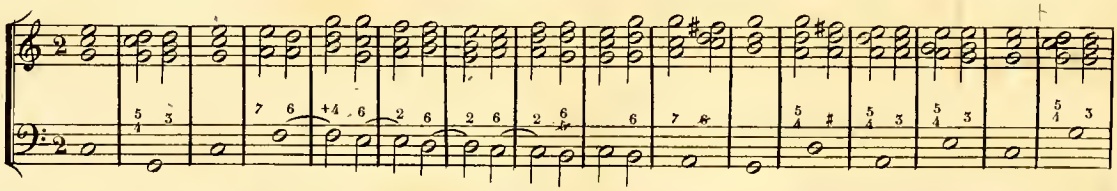


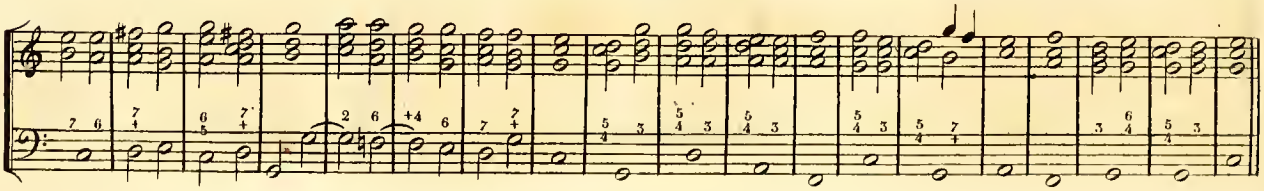
II.e Position .



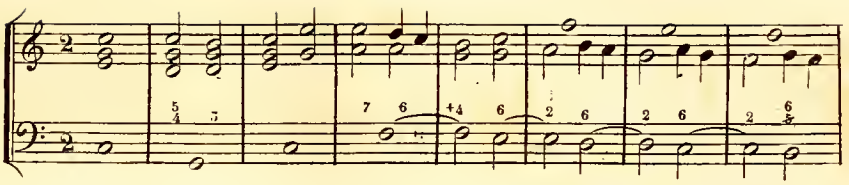


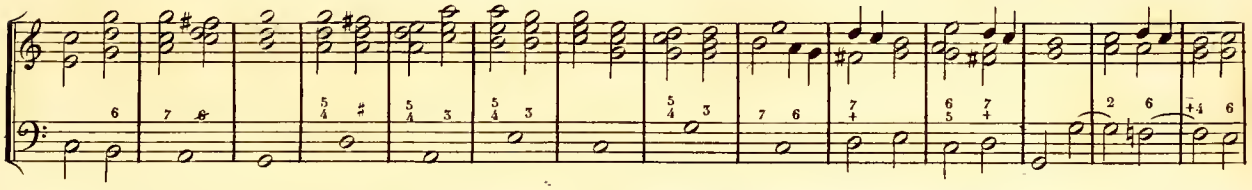
III.e Position .

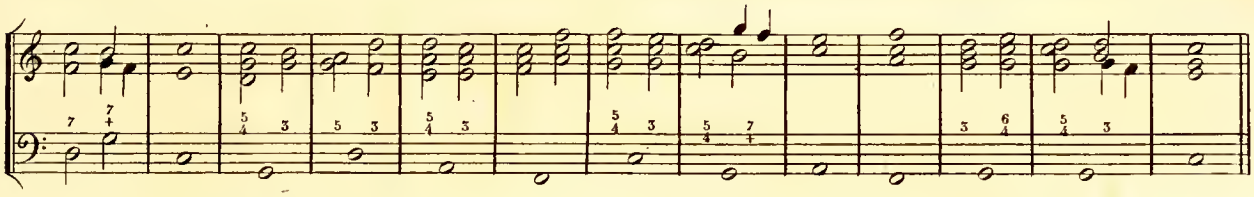




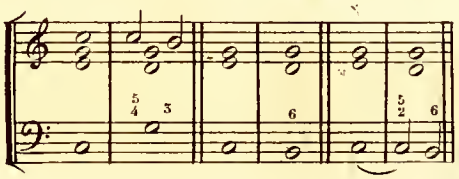
La même en position libre, mélange des trois positions. cette position consiste à présenter des accords sous leur meilleur aspect.





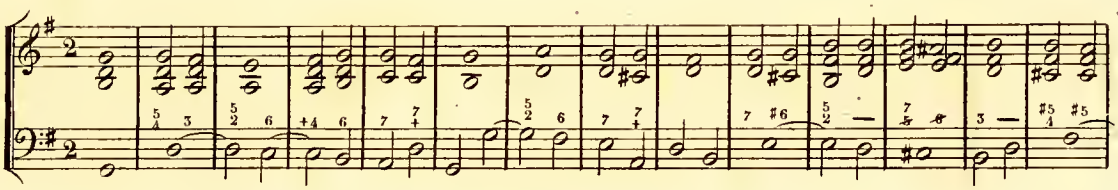


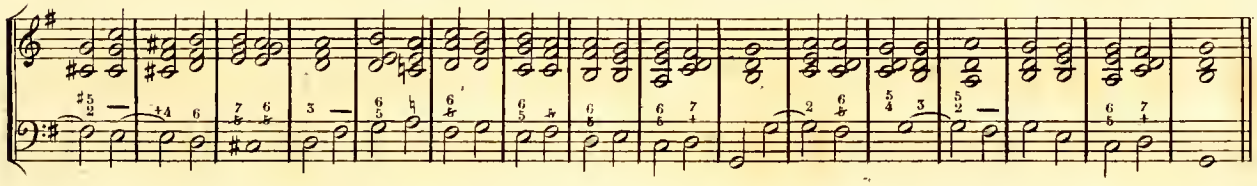
Le premier renv! de l'accord de $\frac{5}{4}$ se nomme accord de seconde et quinte et se chiffre par $\frac{5}{2}$; il s'accompagne de seconde et de quinte. c'est le retard de la basse dans l'accord de sixte, conséquence naturelle de ce que l'accord de $\frac{5}{4}$ est le retard de la tierce dans l'accord parfait.



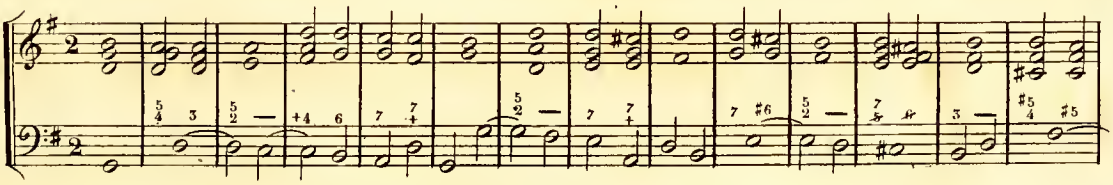
N°. 35.

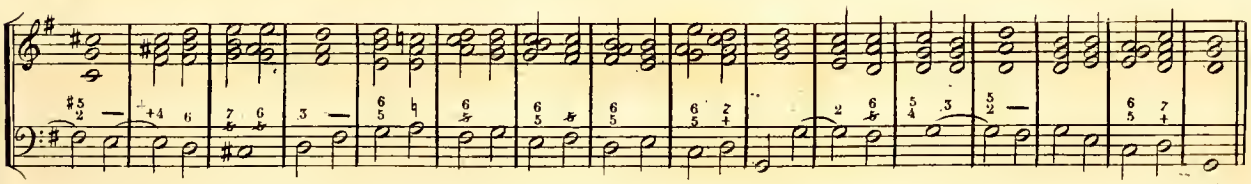
I.re Position.



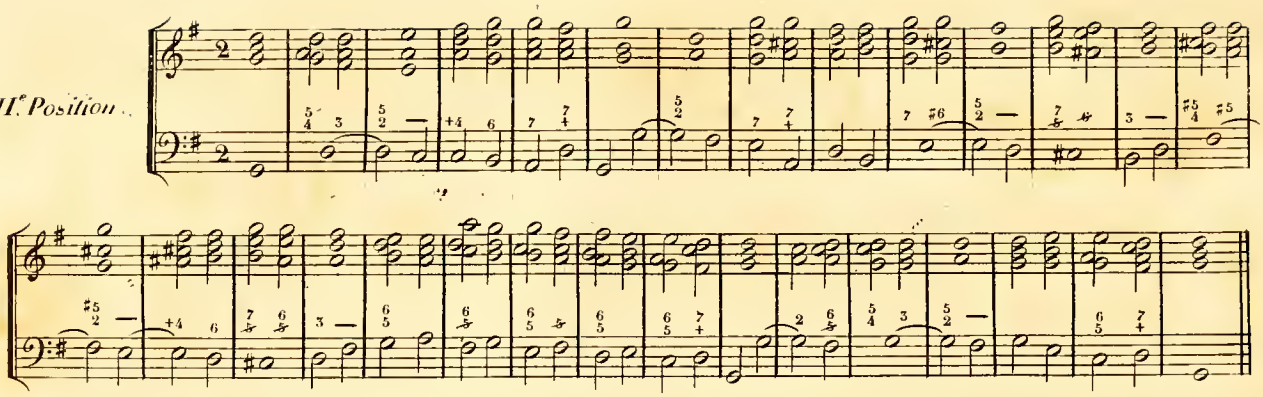


II.e Position.



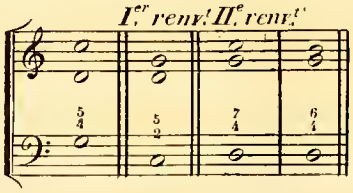


III.e Position.



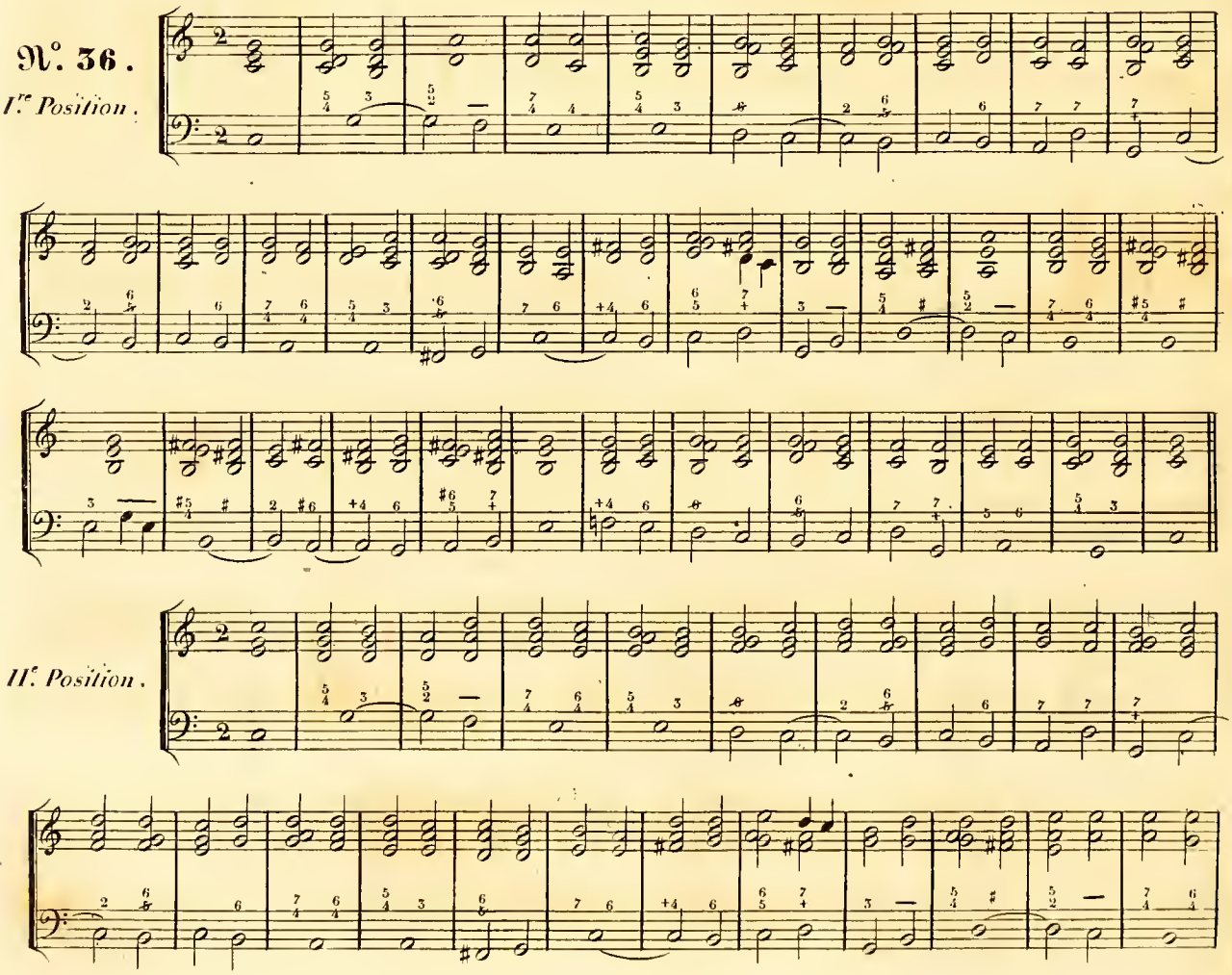
Le second renversement de l'accord de $\frac{5}{4}$ se nomme septième et quarte il s'accompagne de quarte et septième et se chiffre par $\frac{7}{4}$; c'est le retard de la sixte dans l'accord de sixte et quarte.

I.er renv.t II.e renv.t

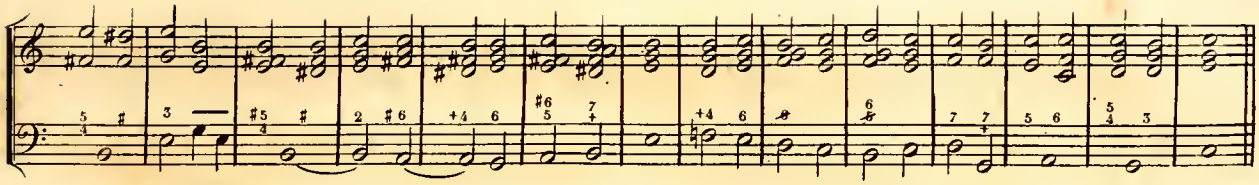


N°. 36.

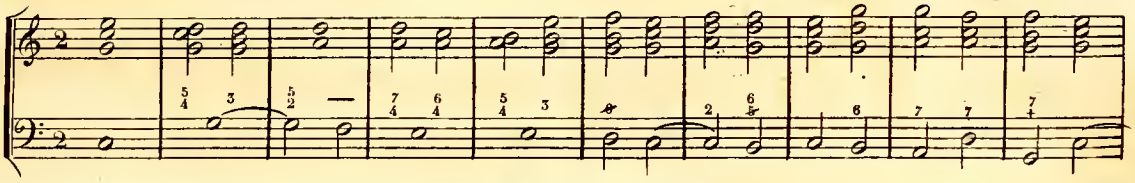
I.re Position.

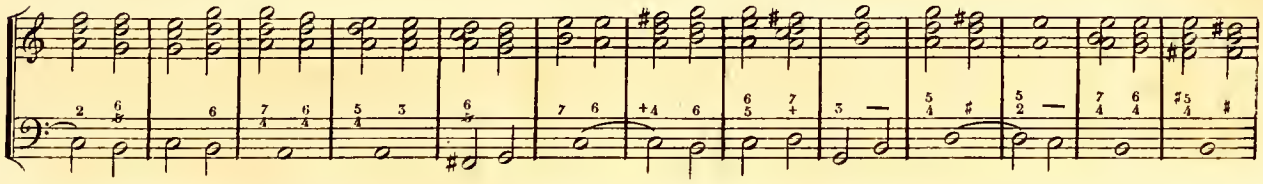


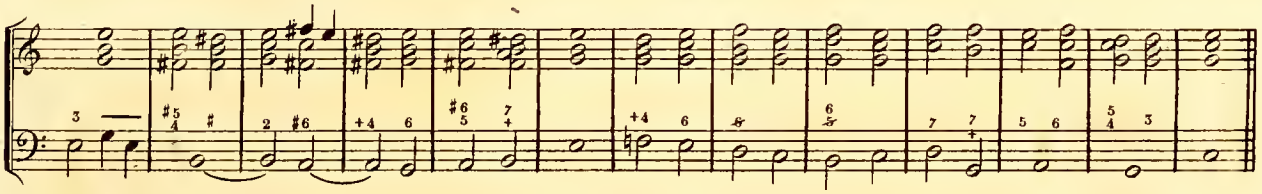
II.e Position.



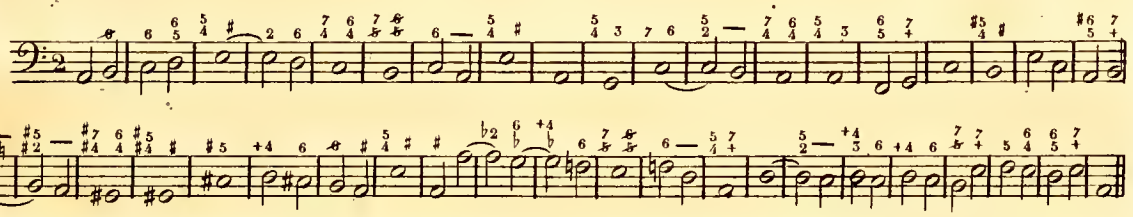
III.e Position.



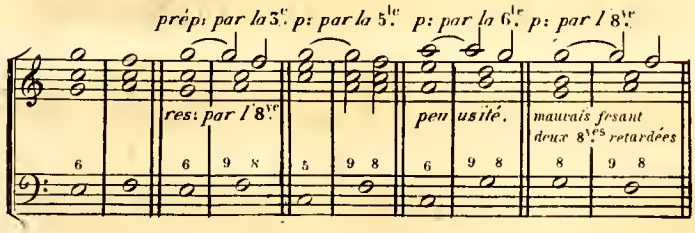




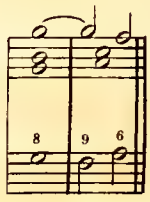
N°. 37.



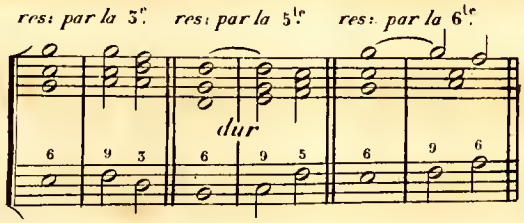
Le retard de l'octave dans l'accord parfait produit une dissonnance de neuvième ; cet accord s'accompagne comme l'accord parfait, de tierce et de quinte, plus la neuvième ; il se chiffre par 9. La neuvième qui se fait sur la dominante en majeur ou en mineur suit la règle commune aux accords dans lesquels il se trouve une quinte diminuée, elle peut se faire sans préparation.



Quelques auteurs ont fait.

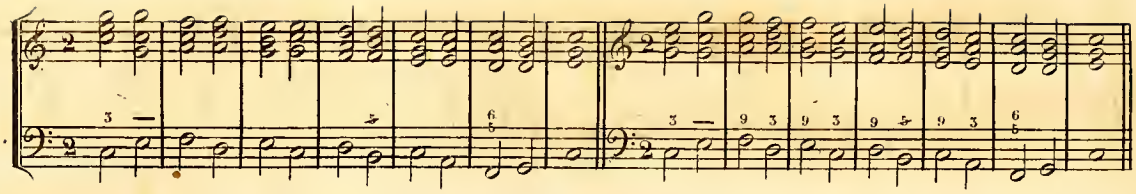


Mais cela n'est pas pur, on a toujours le sentiment des deux octaves par mouv. direct.



Les premiers exemples se résolvent tous sur l'octave.

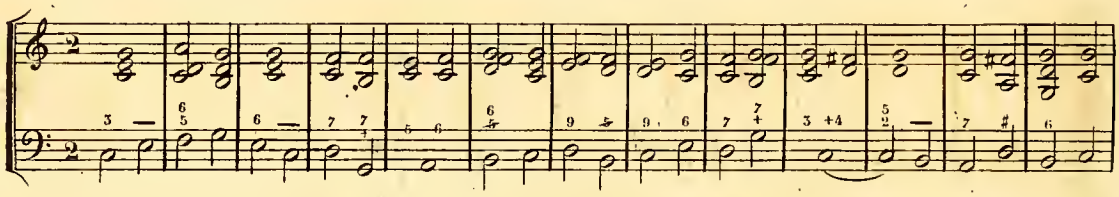
Marche
DE
neuvièmes.

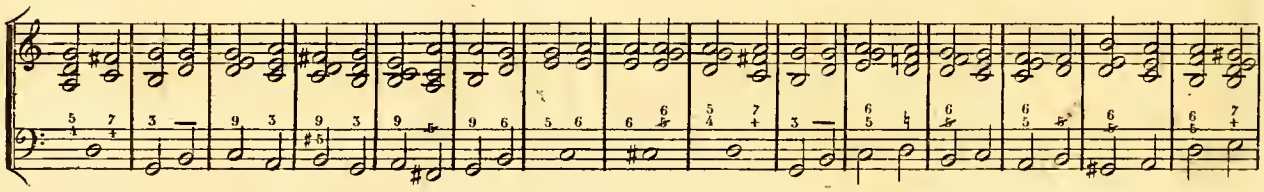


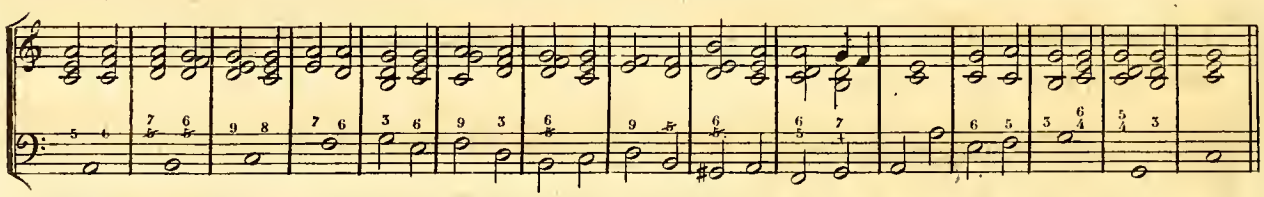
Toutes les fois que la basse monte d'un degré du temps faible au temps fort et qu'elle descend de tierce du temps fort au temps faible et qu'elle porte des accords parfaits, elle peut être chiffrée en neuvièmes sur le temps fort. C'est le contraire de la marche de $\frac{6}{5}$ qui monte d'un degré du temps fort au temps faible et descend de tierce du temps faible au temps fort.

N°. 38.

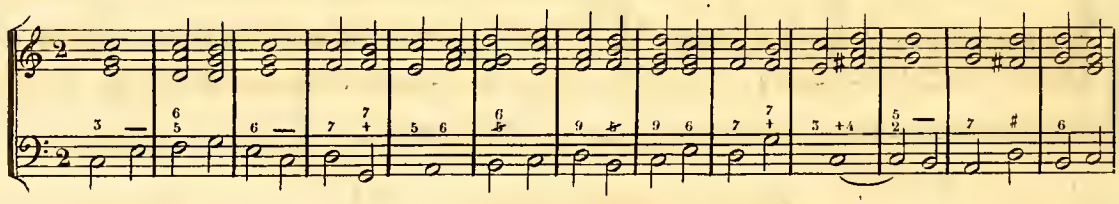
Ire Position.

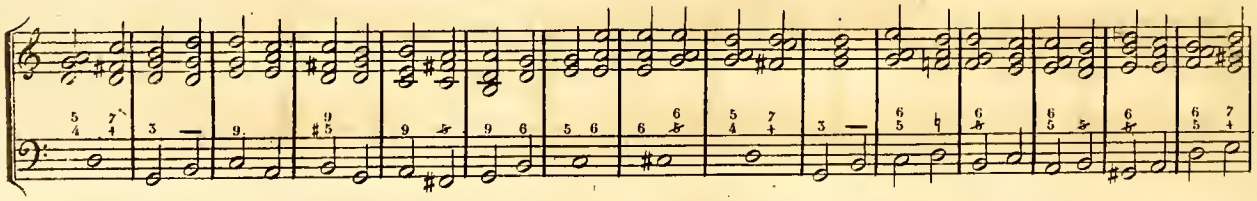


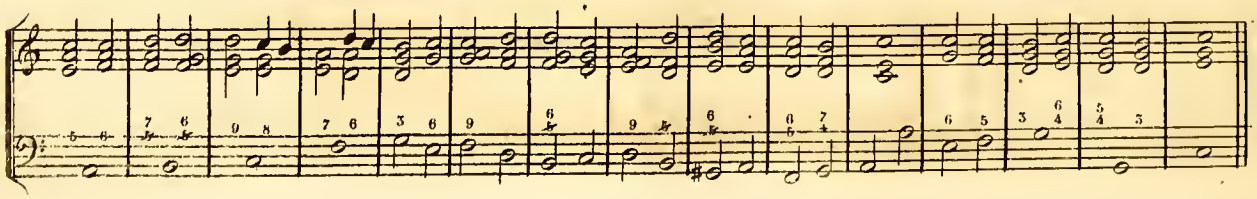




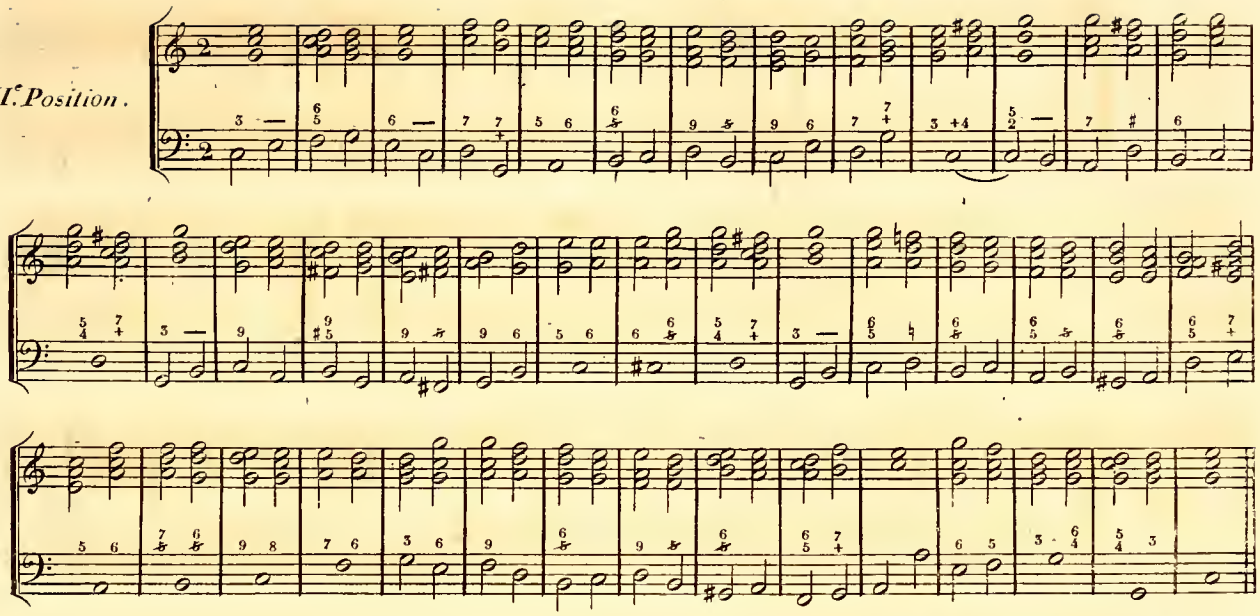
II. Position.



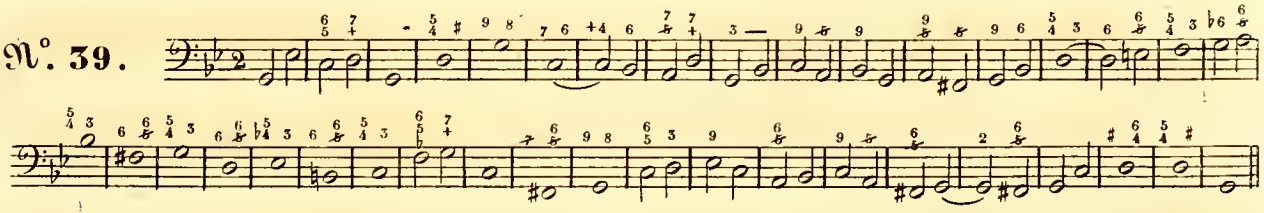




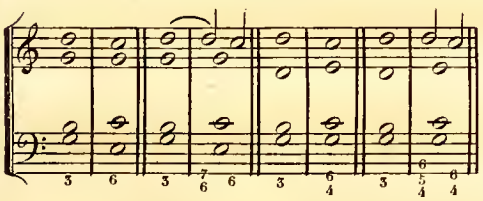
III.e Position.



N.° 39.



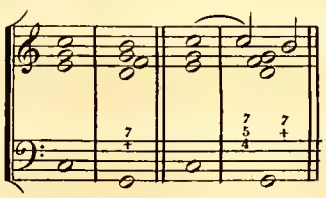
Les renversements de l'accord de neuvième sont peu usités. L'intervalle de neuvième ne pouvant se renverser cet accord n'a que deux renversements.



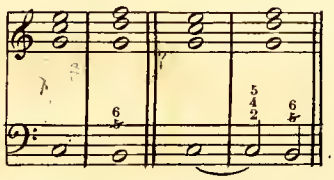
On est obligé ici de s'aider de la main gauche parceque la neuvième doit toujours être à distance de neuvième de la note qui la porte ; c'est-à-dire : dans cet exemple la neuvième d'*ut* étant *ré*, ce *ré* et cet *ut* ne peuvent jamais se toucher à distance de seconde.

On peut retarder la tierce dans l'accord de septième dominante et dans ses renversements.

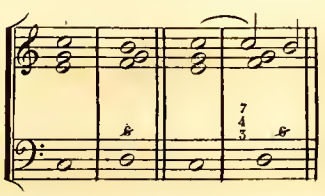
Le retard de la 3.e dans la $\frac{7}{+}$ produit l'accord de septième quarte et quinte.



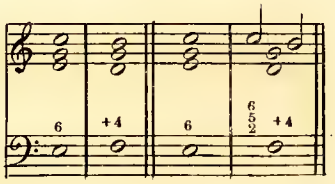
Le retard de la basse dans le premier renv.t de la $\frac{7}{+}$ produit l'accord de seconde, quarte et quinte.



Le retard de la note sensible dans le 2.d renv.t produit l'accord de septième, quarte et tierce.

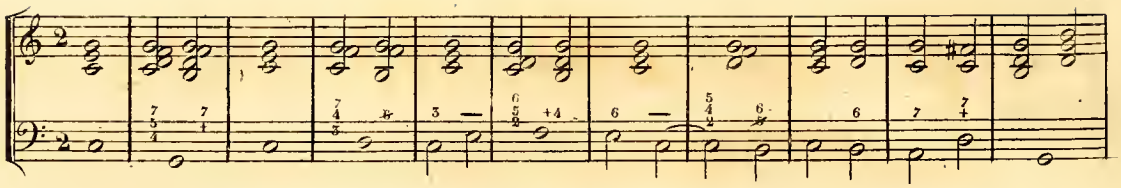


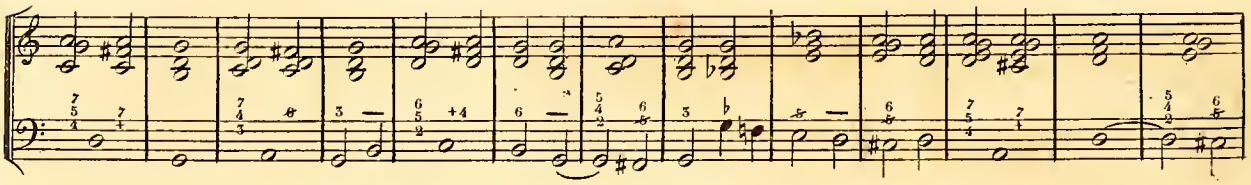
Enfin le retard de la quarte dans l'accord de triton produit l'accord de seconde, quinte et sixte.

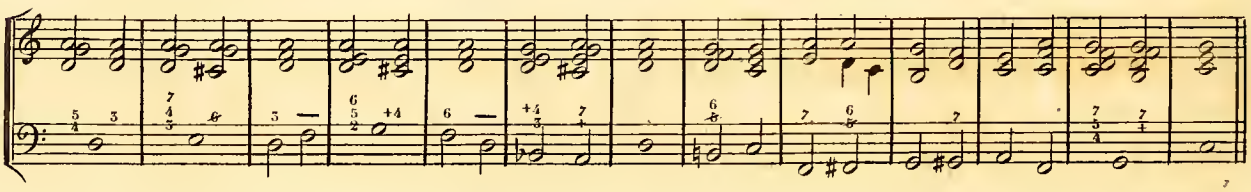


N°. 40.

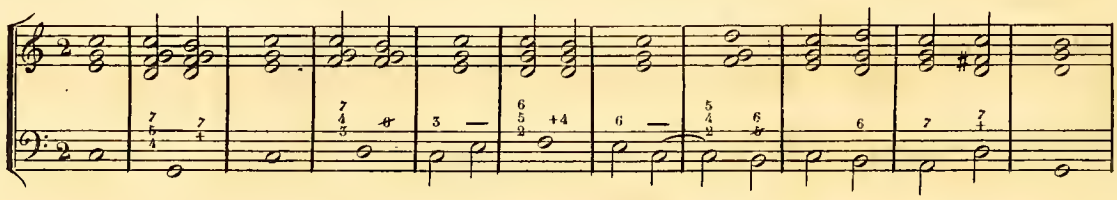
I.re Position.

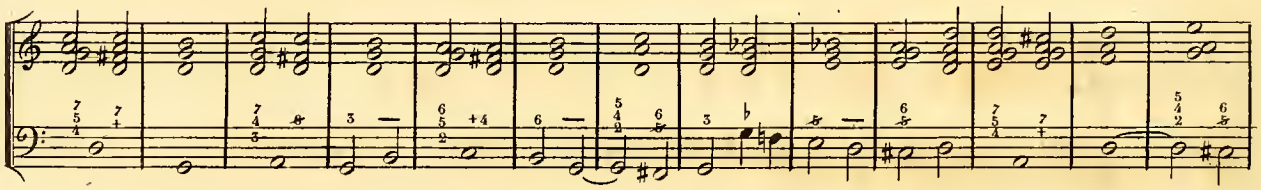


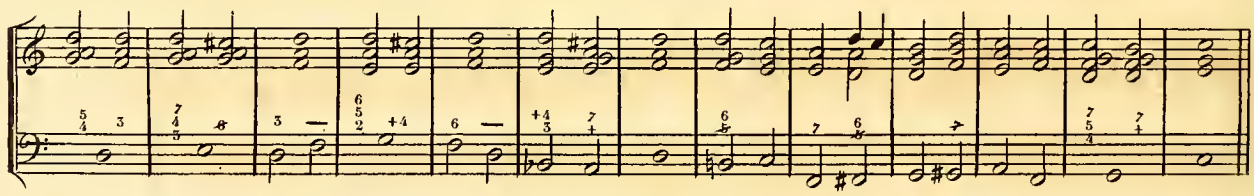




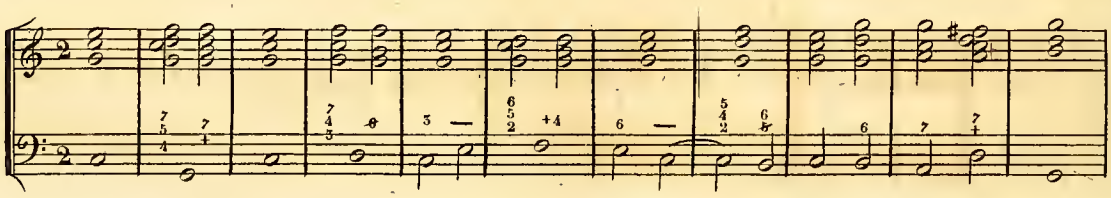
II.e Position.

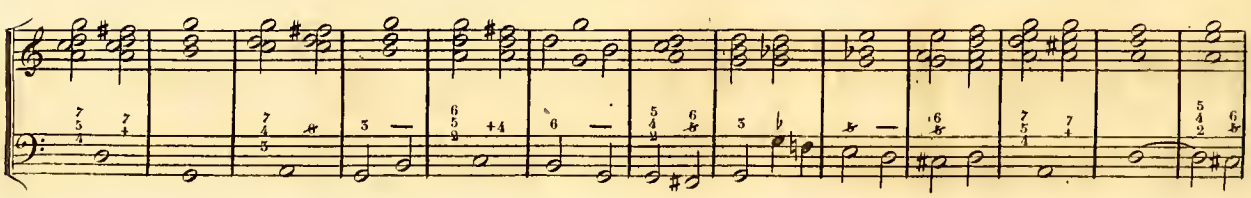


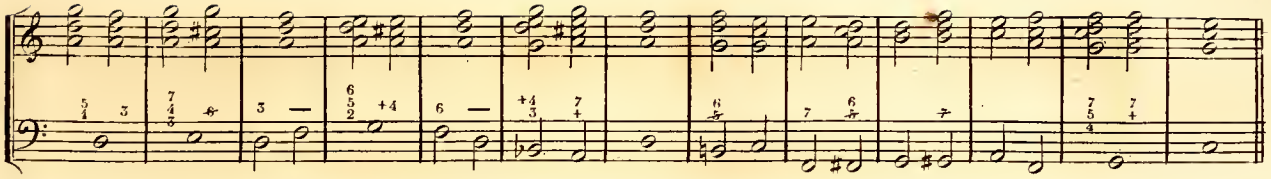




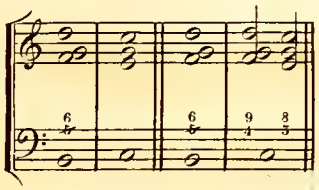
III.e Position.



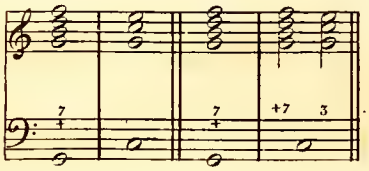




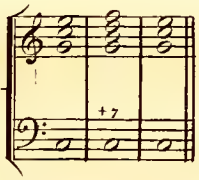
En retardant l'octave et la tierce dans l'accord parfait on obtient l'accord de neuvième et quarte.



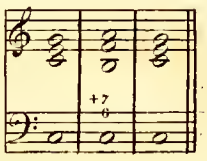
La prolongation de la $\frac{7}{+}$ sur la tonique produit l'accord de onzième tonique qui se chiffre par +7.



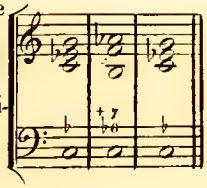
Cet accord peut se faire aussi sans prolongation; il se fait sans préparation parcequ'il rentre dans la cathégorie des accords dans la composition desquels il entre une quinte diminuée ou un triton, lesquels, comme on le sait se font sans préparation.



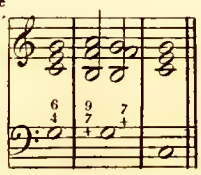
On peut faire aussi la septième mixte sur la tonique, en en retranchant la tierce, pour que l'effet en soit plus doux, cet accord se nomme onzième tonique et sixte majeure.



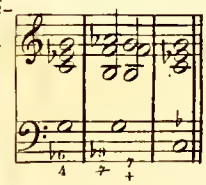
On emploie de la même manière la $\frac{7}{+}$ qu'on nomme onzième tonique et sixte mineure.



On peut faire aussi la sept.e mixte sur la dominante, sous le nom de 9.e maj: toujours en suprimant la tierce.

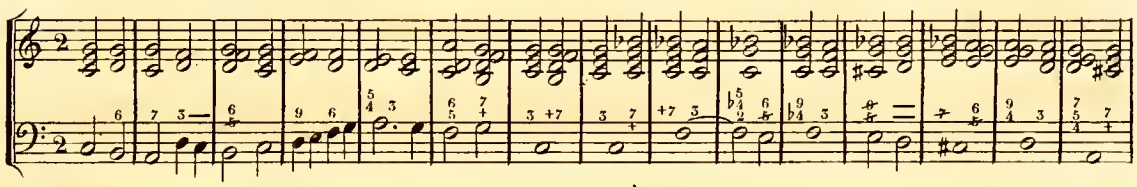


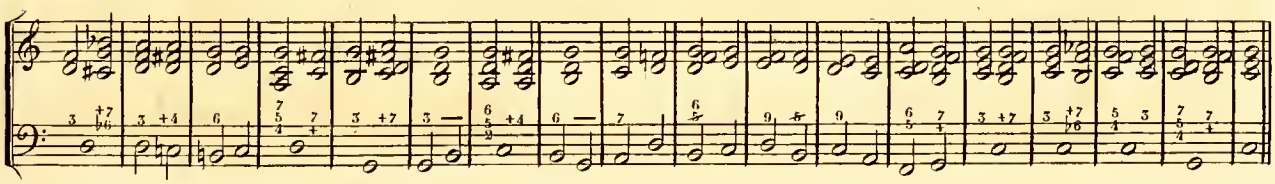
Il en est de même pour la $\frac{7}{+}$ qu'on nomme 9.e mineure.



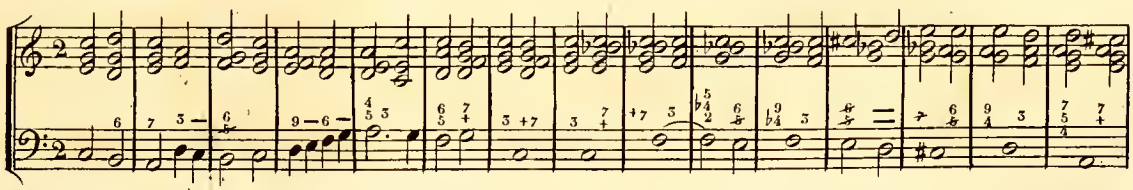
N.o 41.

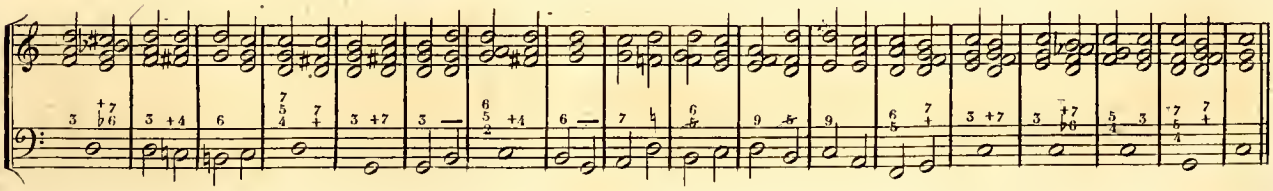
I.re Position.



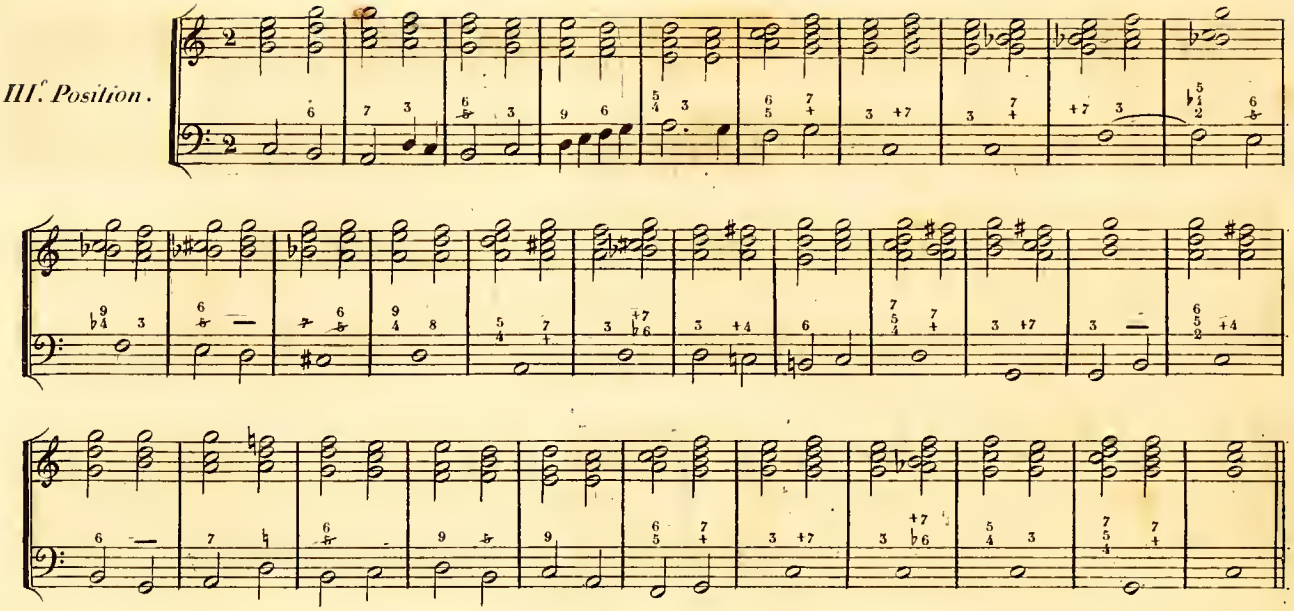


II.e Position.





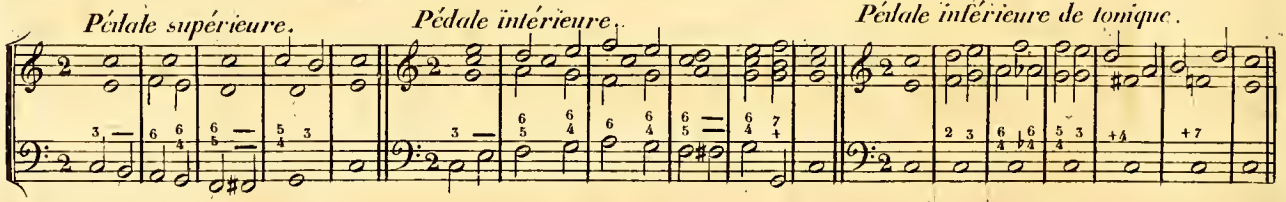
III.e Position.



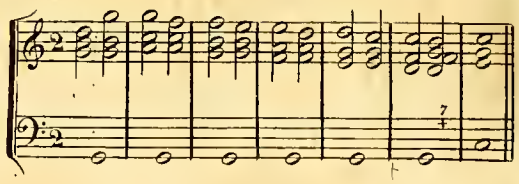
DES PÉDALES.

On nomme pédale une tenue sur laquelle on fait différentes successions d'accords ; les trois *ut* qui sont à la fin de la leçon précédente forment une pédale ; les pédales sont : 1.° la pédale supérieure lorsque la note tenue est dans la partie aigue ; 2.° intérieure, lorsque la tenue a lieu dans les parties intermédiaires ; 3.° inférieure, lorsqu'elle se fait à la basse ; cette dernière est la plus usitée, parceque l'harmonie peut se varier davantage. Les pédales de basse se font le plus souvent sur la tonique et sur la dominante.

Pédale supérieure. *Pédale intérieure.* *Pédale inférieure de tonique.*



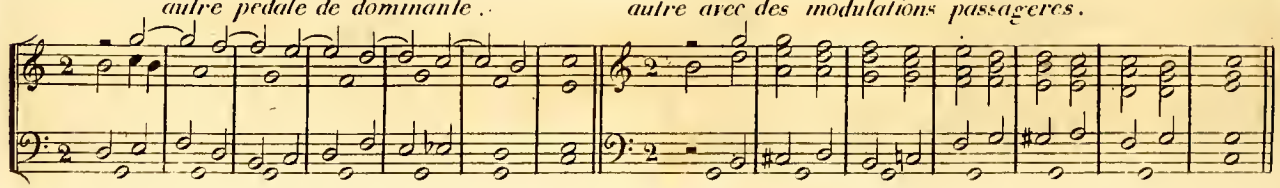
Pédale inférieure de dominante.



On voit à la seconde mesure de cet exemple un accord de seconde qui n'a pas de résolution. La pédale autorise cette licence ; les notes qui font l'accord de seconde n'étant plus considérées que comme notes de passage.

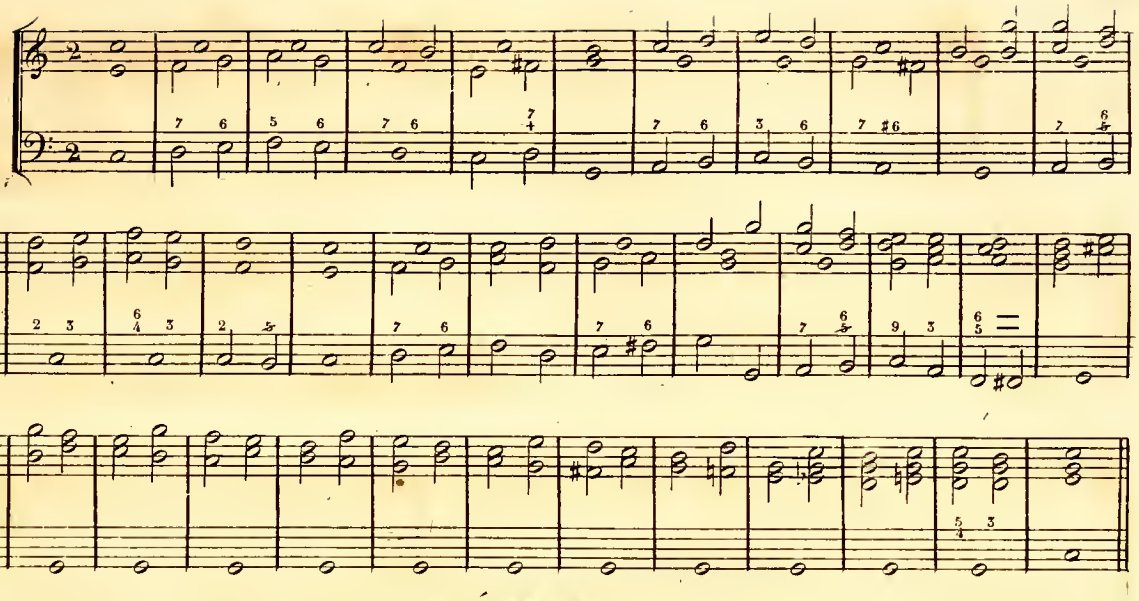
Pour chiffrer les pédales de dominante, il faudrait autant de chiffres qu'il y a de notes dans les parties supérieures, ce qui en rendrait la lecture difficile ; on ne la chiffre donc pas ; c'est à l'accompagnateur à saisir l'harmonie indiquée par le chant et à lui faire porter les accords convenables ; les pédales de dominante peuvent se varier à l'infini.

autre pédale de dominante. *autre avec des modulations passagères.*



N°. 42.

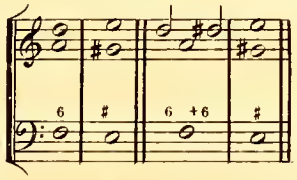
Pos^on libre.



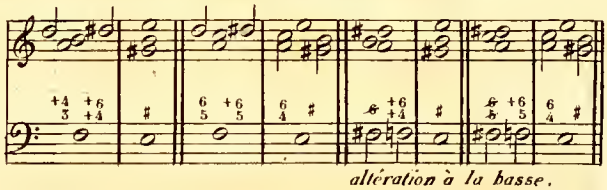
DES ALTÉRATIONS.

On altère un accord en haussant ou en baissant, au moyen d'un accident, une des notes de cet accord ; l'accord altéré le plus connu, le plus usité, est l'accord de sixte augmentée qui se fait sur la sixième note dans le mode mineur.

Il se chiffre par +6.



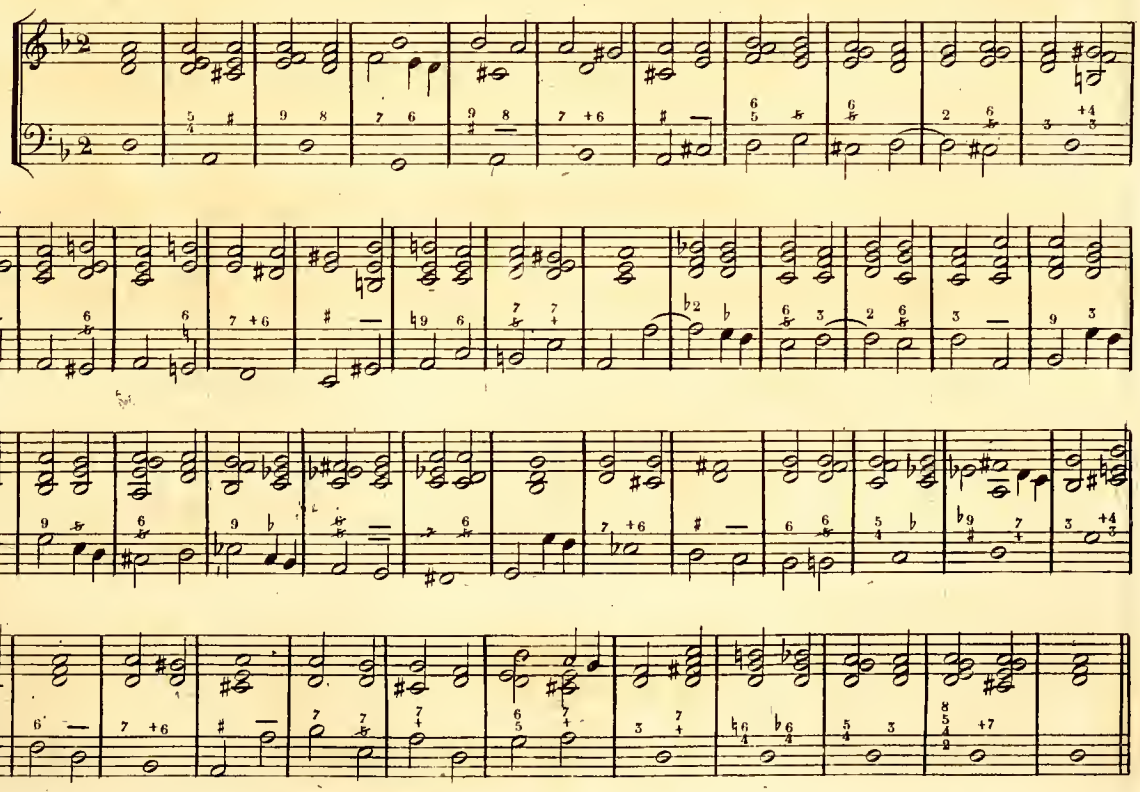
On peut aussi altérer la sixte dans les accords suivants.



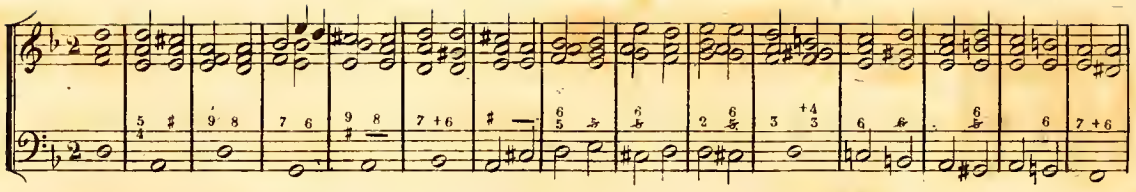
altération à la basse.

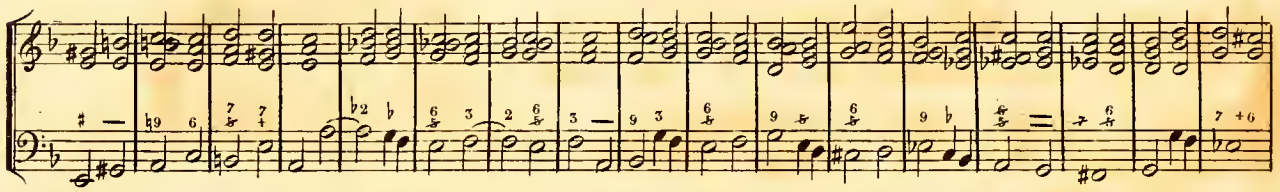
N°. 43.

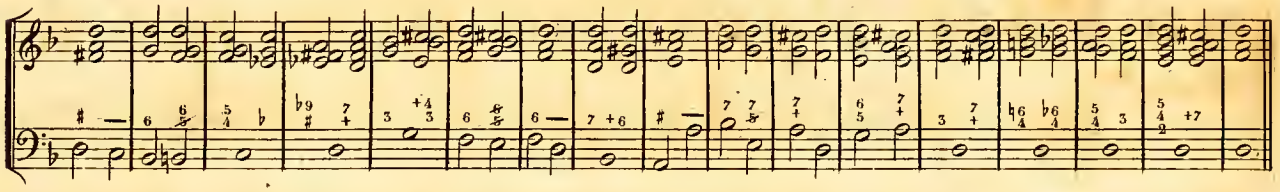
Ire Position.



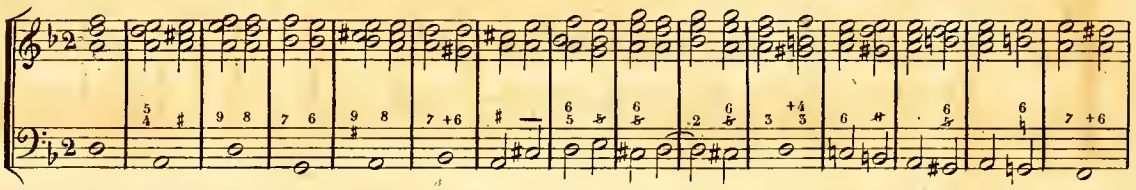
II.e Position . .

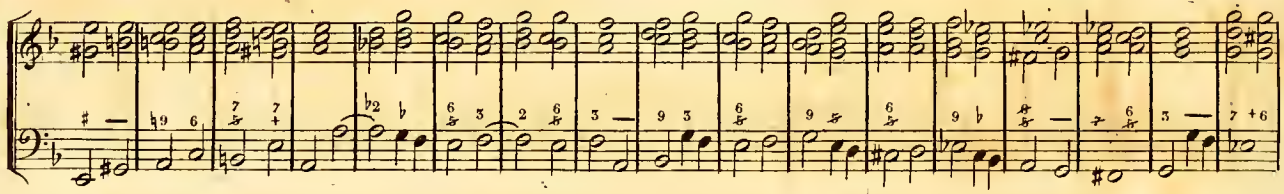


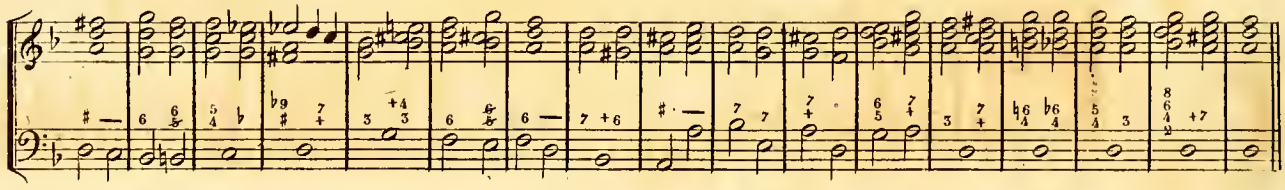




III.e Position .

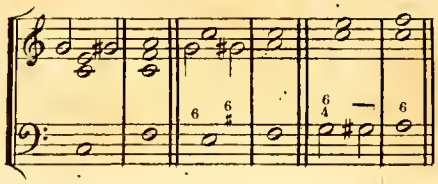




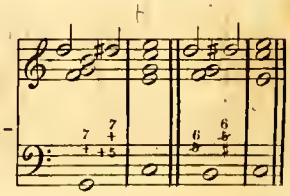


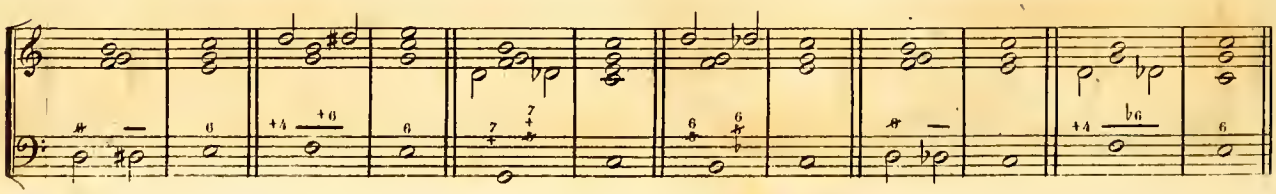
Plusieurs accords sont susceptibles de recevoir des altérations ; en voici quelques exemples .

Altération dans l'accord parfait et ses renversements . .



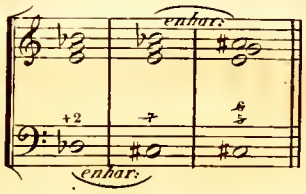
Altération de la quinte dans la septième dominante et ses renversements .





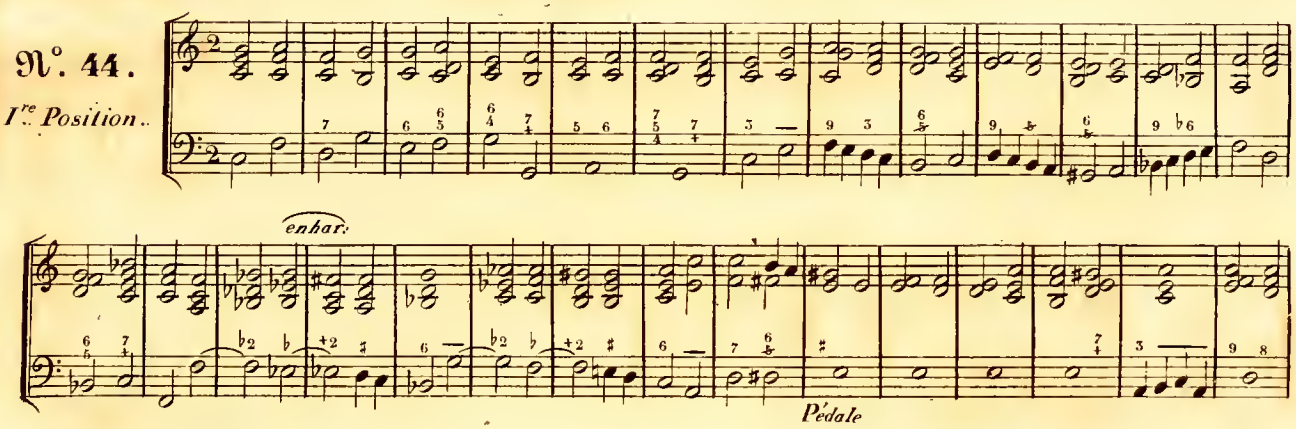
Il existe sans doute bien d'autres altérations possibles en harmonie, mais c'est au génie de nos modernes compositeurs qu'il appartient de les faire adopter, d'y accoutumer l'oreille, comme il appartient aux littérateurs distingués de nous familiariser avec un mot inusité et d'en rendre l'usage commun par une heureuse application.

On nomme *Enharmonie*, le changement de nom que porte la même touche du piano, par exemple si par suite d'un changement d'accord il faut changer un *mi* ♭ en *ré* ♯ il y a enharmonie.

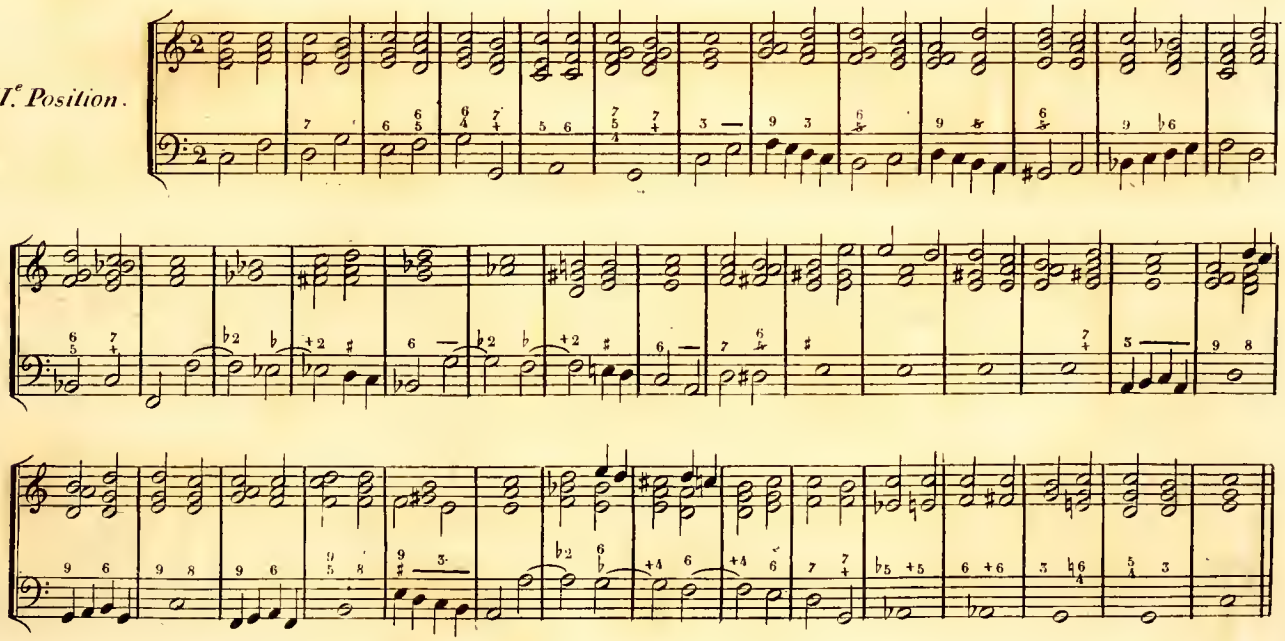


N°. 44.

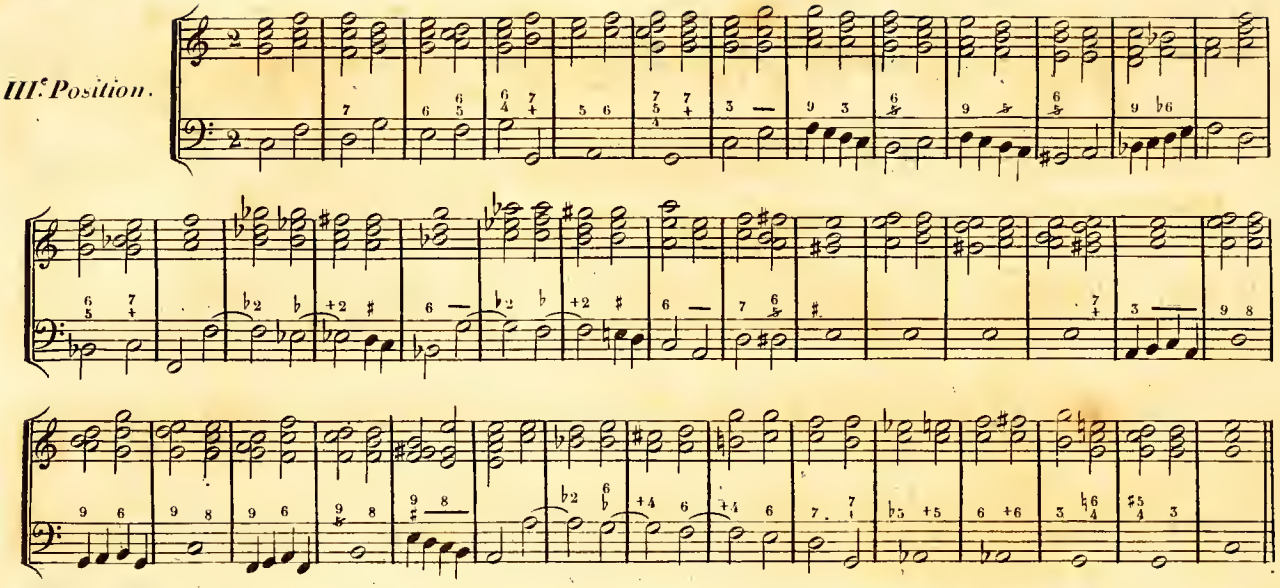
Ire. Position.



IIe. Position.

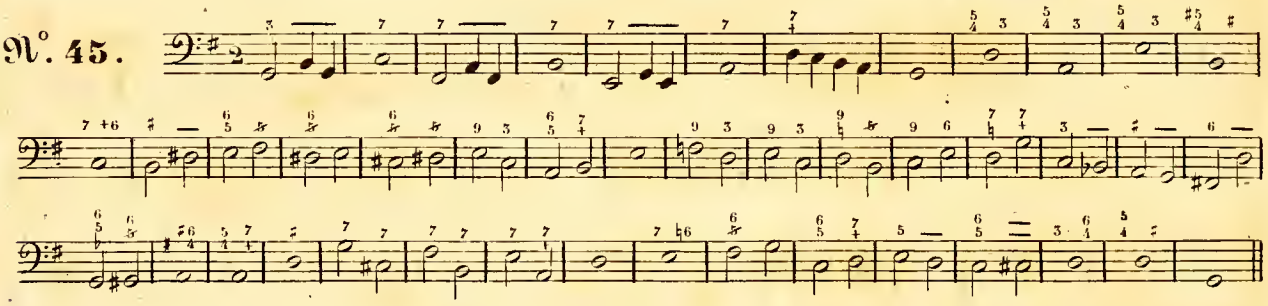


III.e Position.

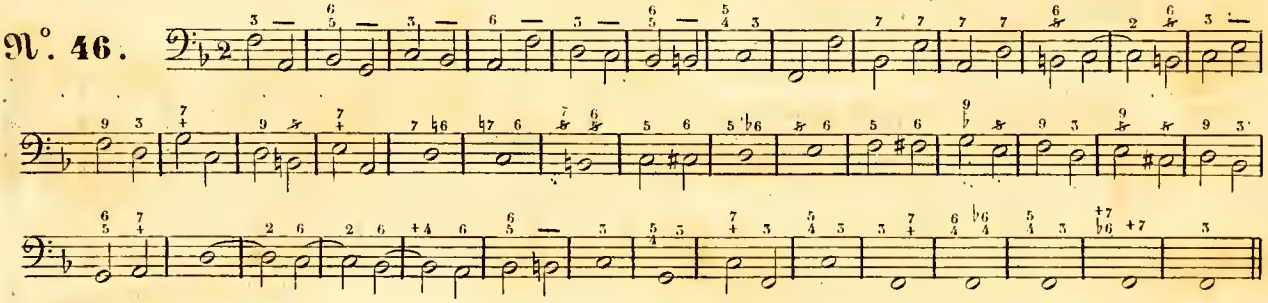


Différents *partimenti* ou basses chiffrées à accompagner dans les trois positions ..

N°. 45.

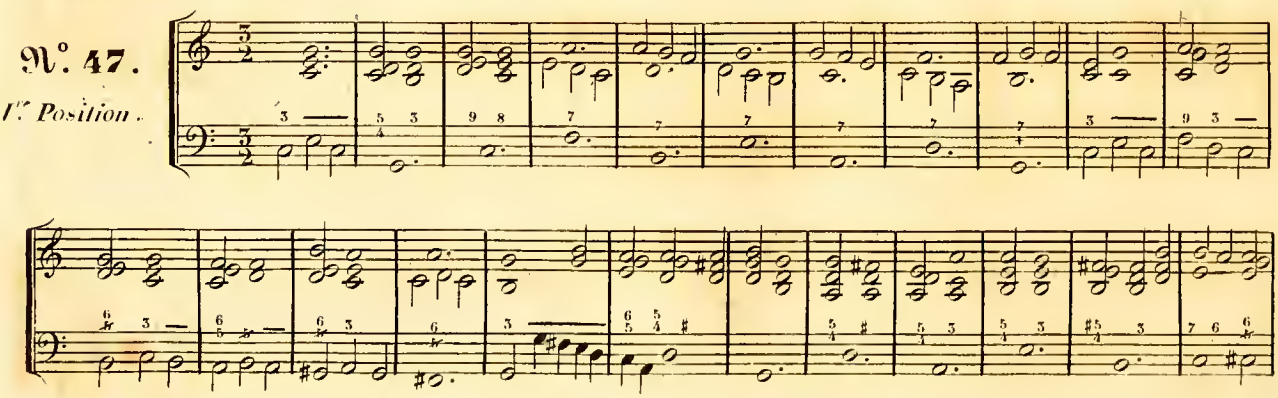


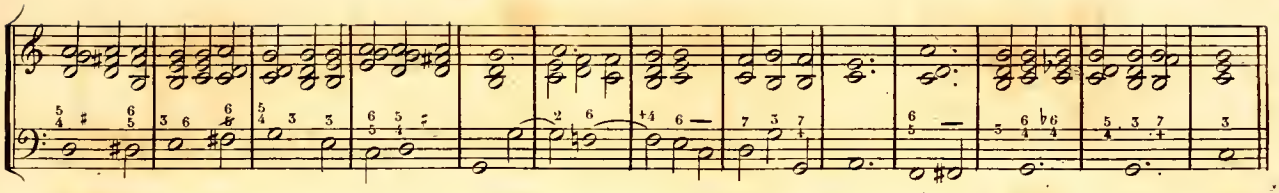
N°. 46.



N°. 47.

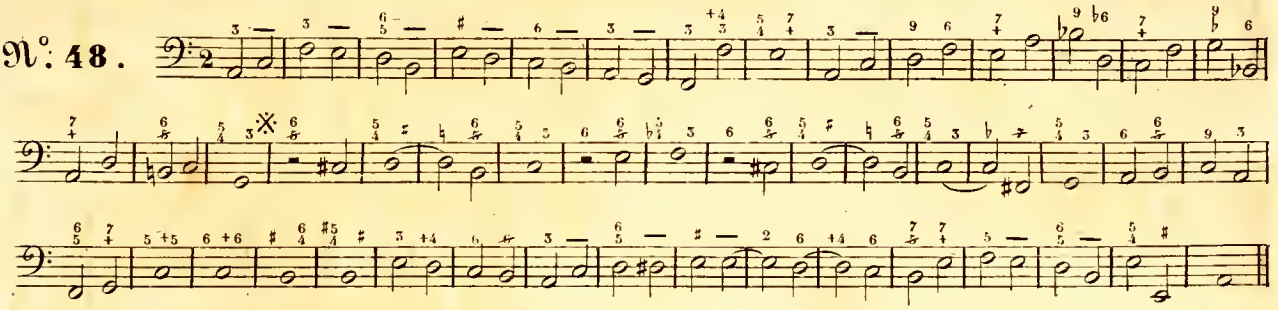
I.e Position.





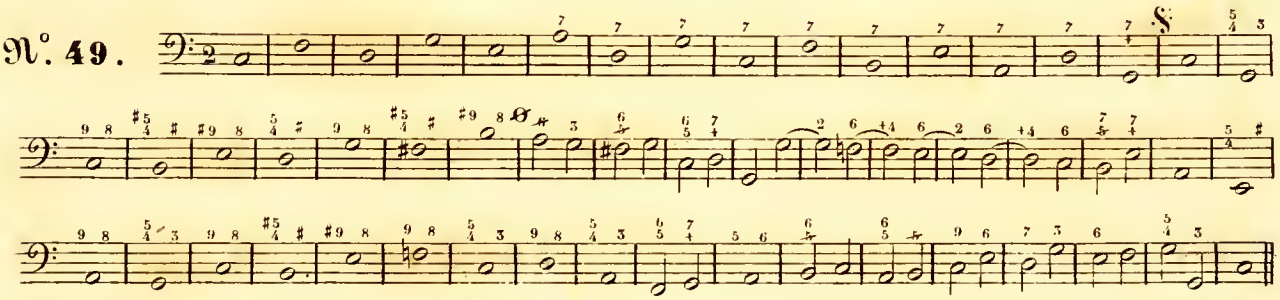
Après avoir accompagné toutes les autres leçons, il sera facile d'exécuter celle-ci dans les deux autres positions.

N°. 48.

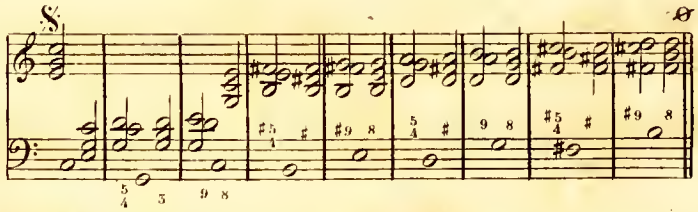


※ L'accord doit se frapper au commencement de la mesure comme s'il n'y avait pas de silence et comme si l'*ut* # était une ronde.

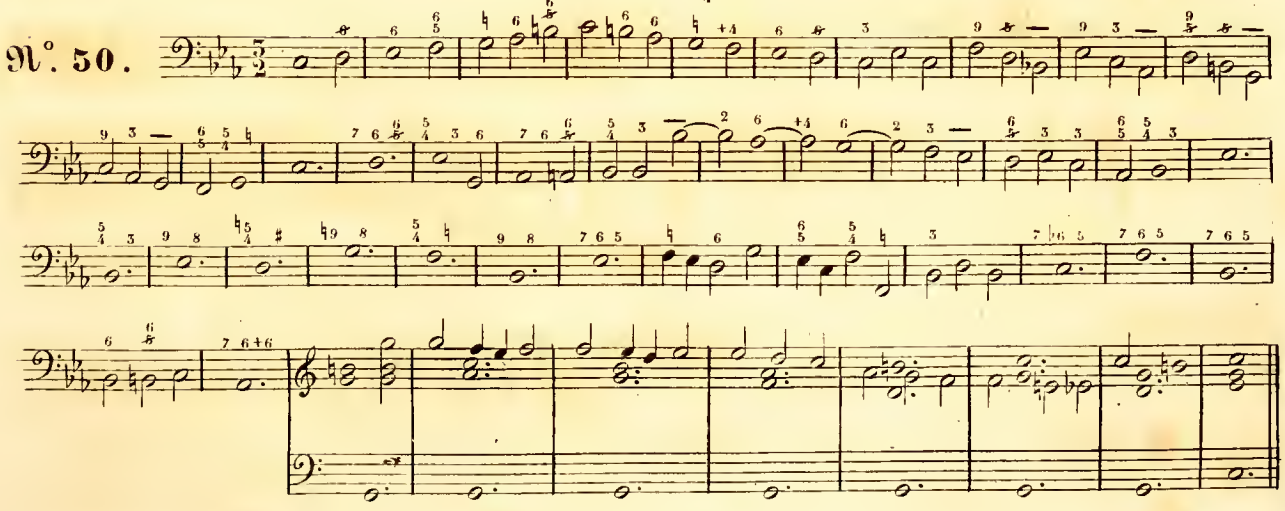
N°. 49.



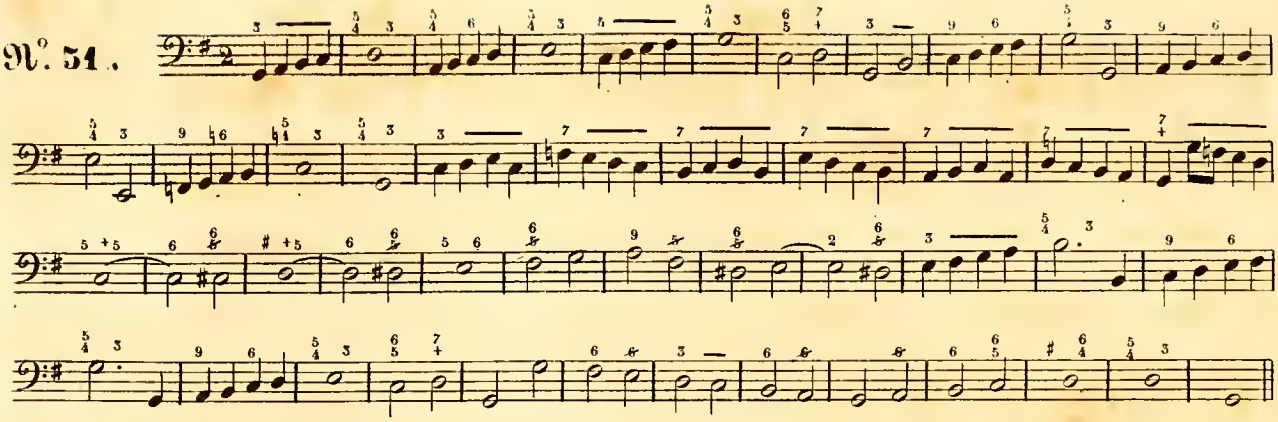
La marche d'harmonie depuis le signe 𝄋 jusqu'au signe 𝄐 se trouve dans une des leçons du solfège du Conservatoire ; je l'écris ici à cause de sa difficulté ; dans les trois positions il faut l'accompagner de même.



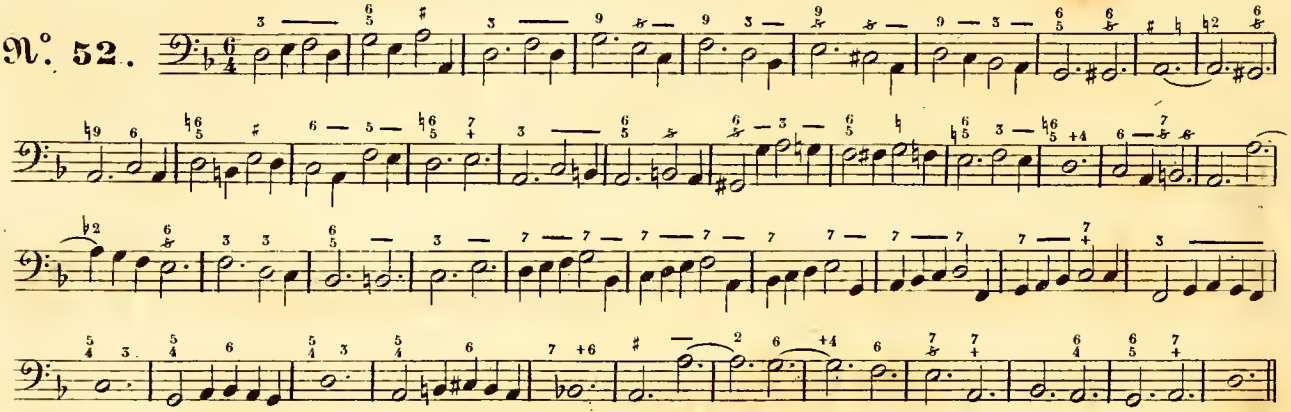
N°. 50.



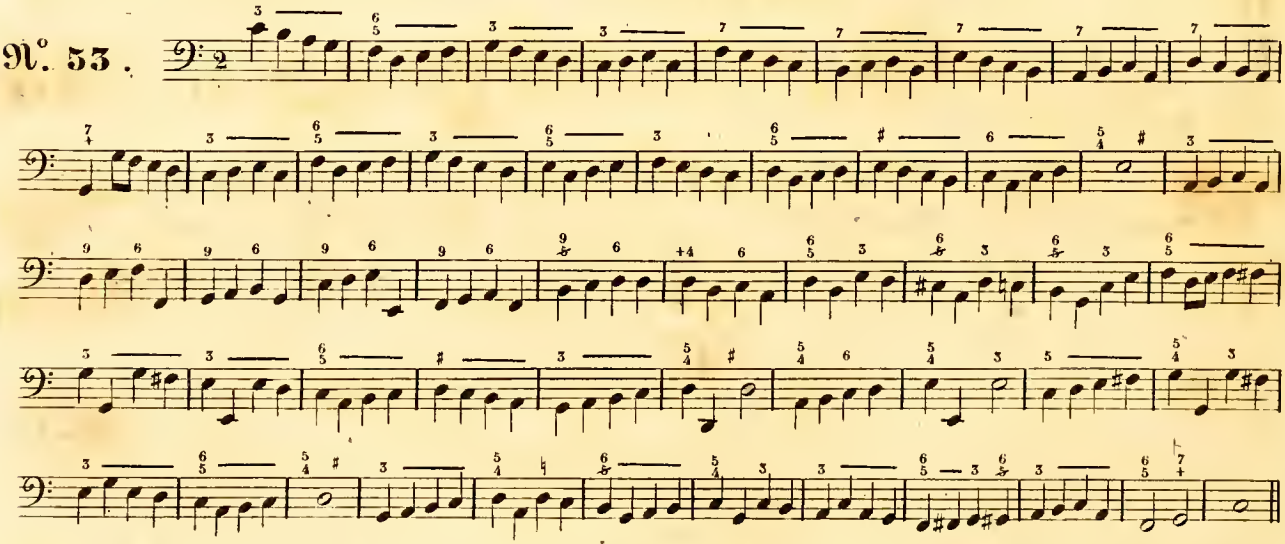
N°. 51.



N°. 52.



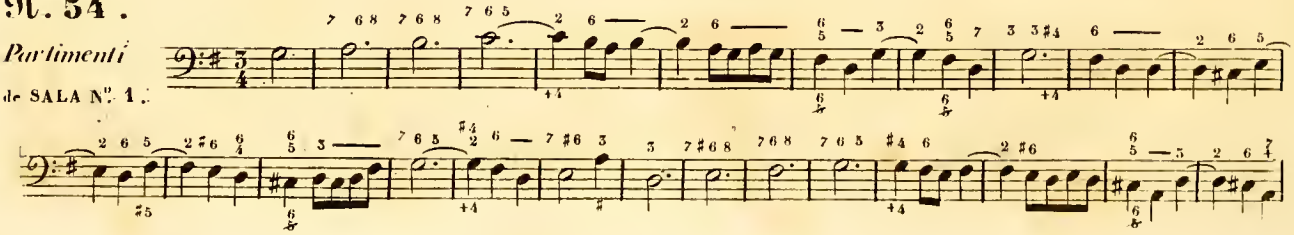
N°. 53.

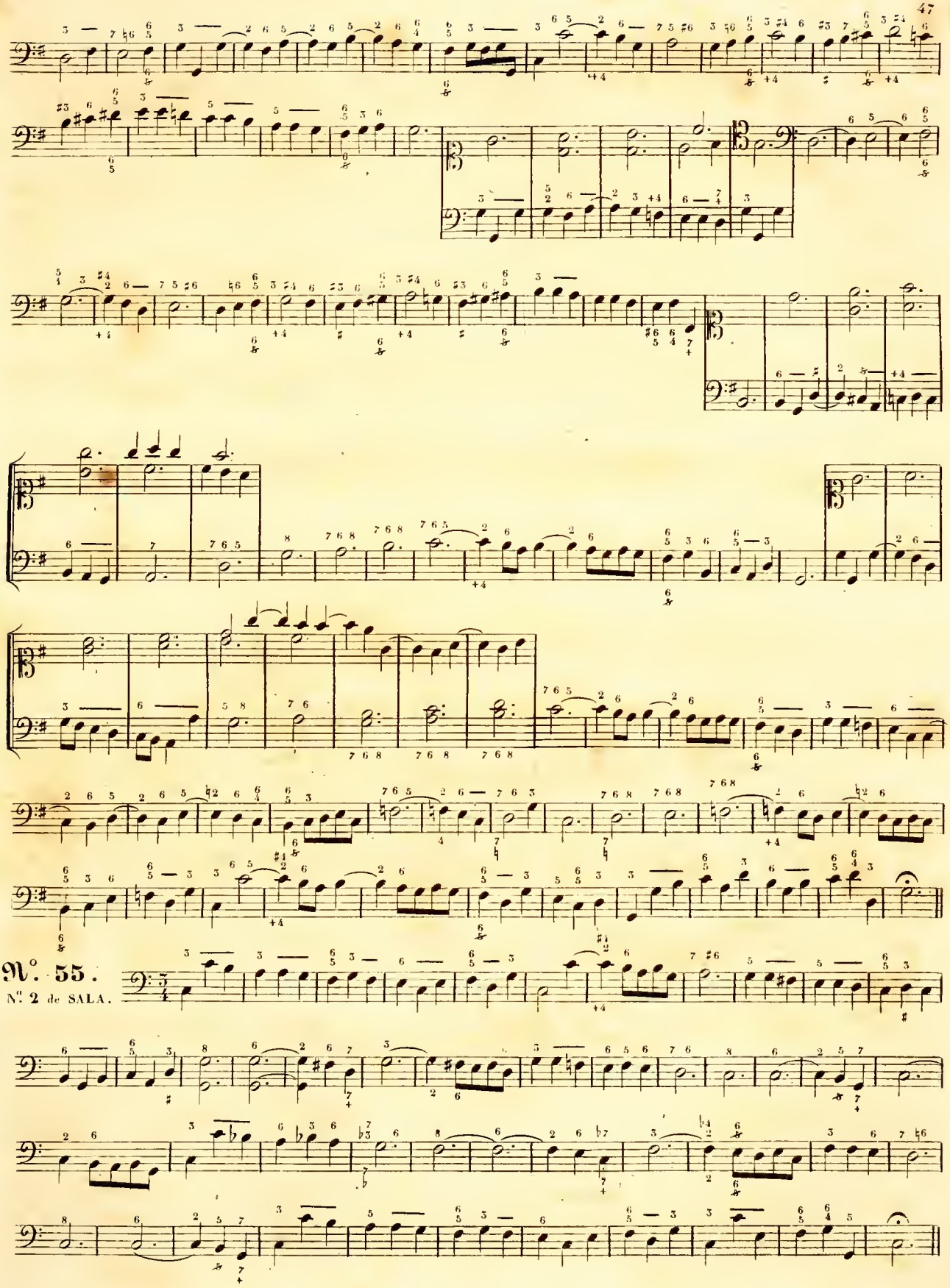


Les chiffres de dessus sont ceux de Sala ceux de dessous sont ceux employés dans cet ouvrage et adoptés au Conservatoire.

N°. 54.

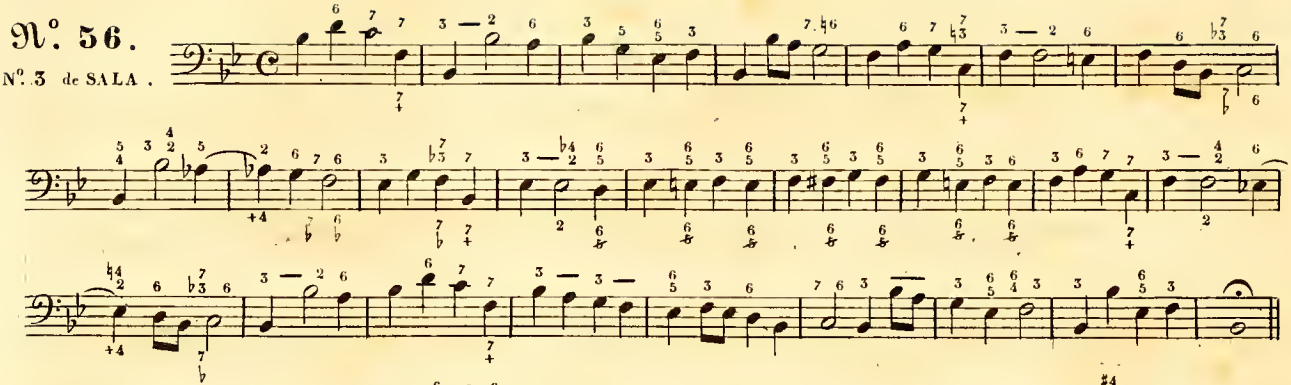
Partimenti de SALA N°. 1.




N°. 55.
N°. 2 de SALA.

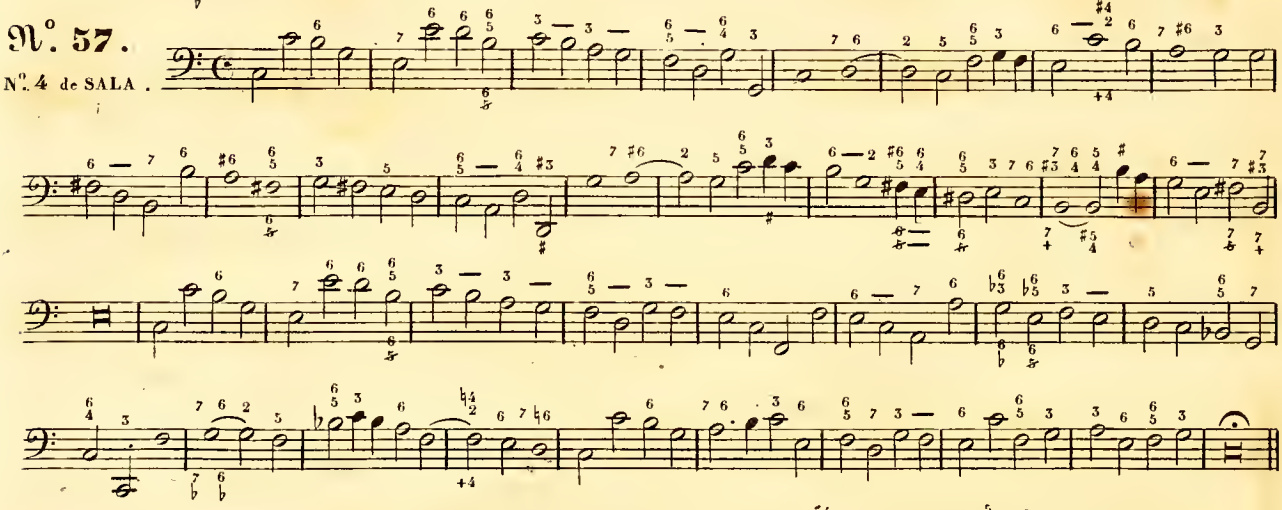
N°. 56.

N°. 3 de SALA.



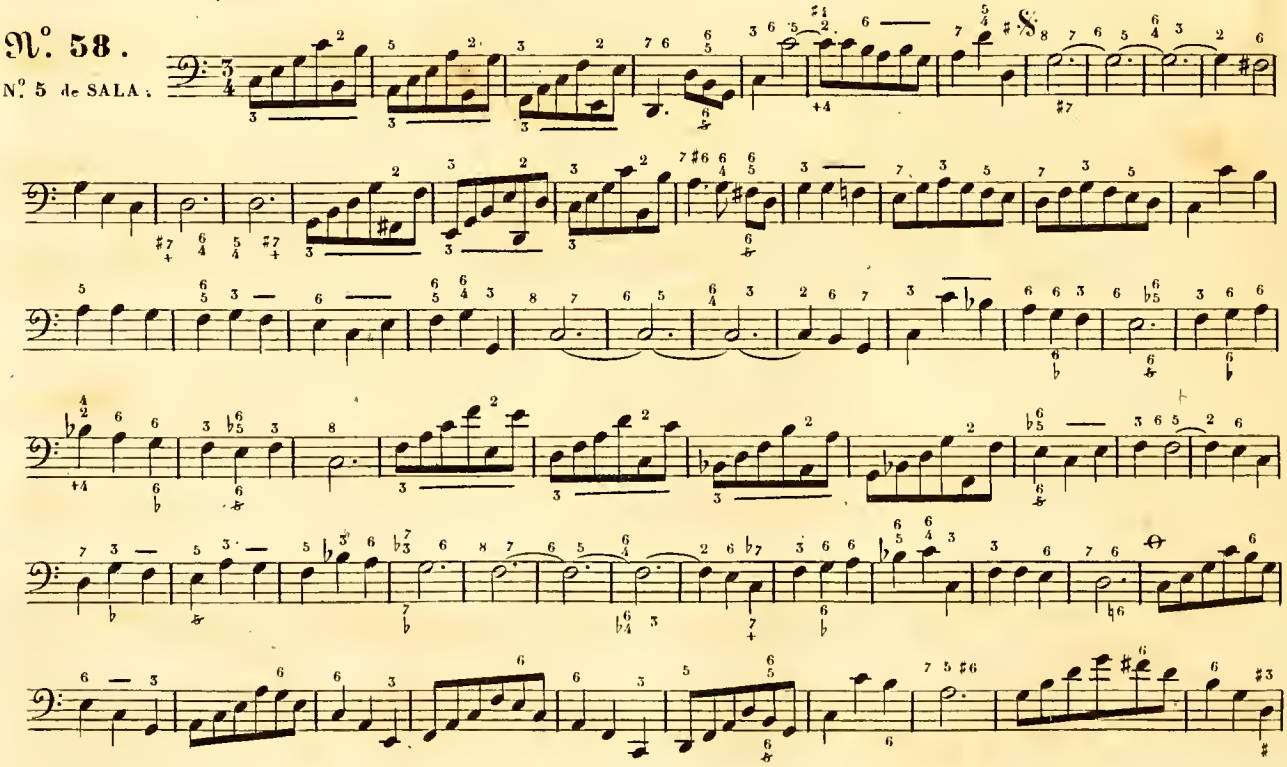
N°. 57.

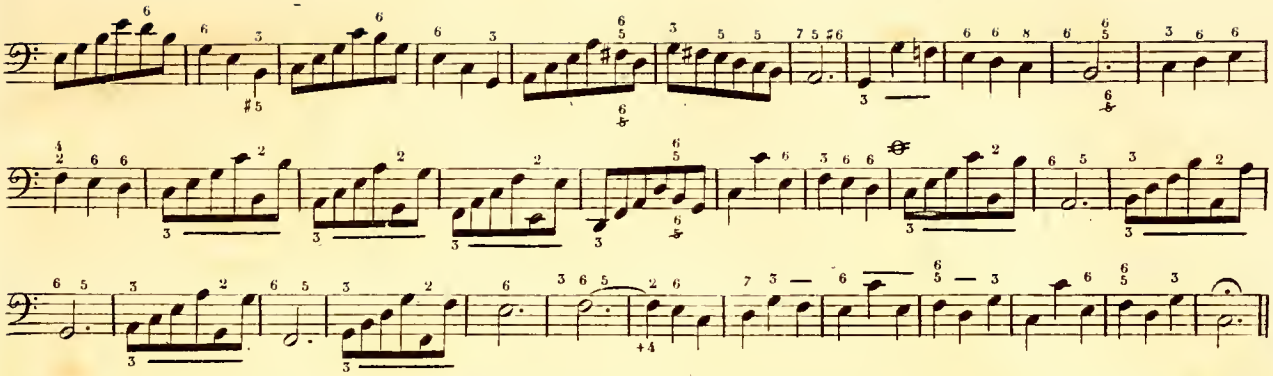
N°. 4 de SALA.



N°. 58.

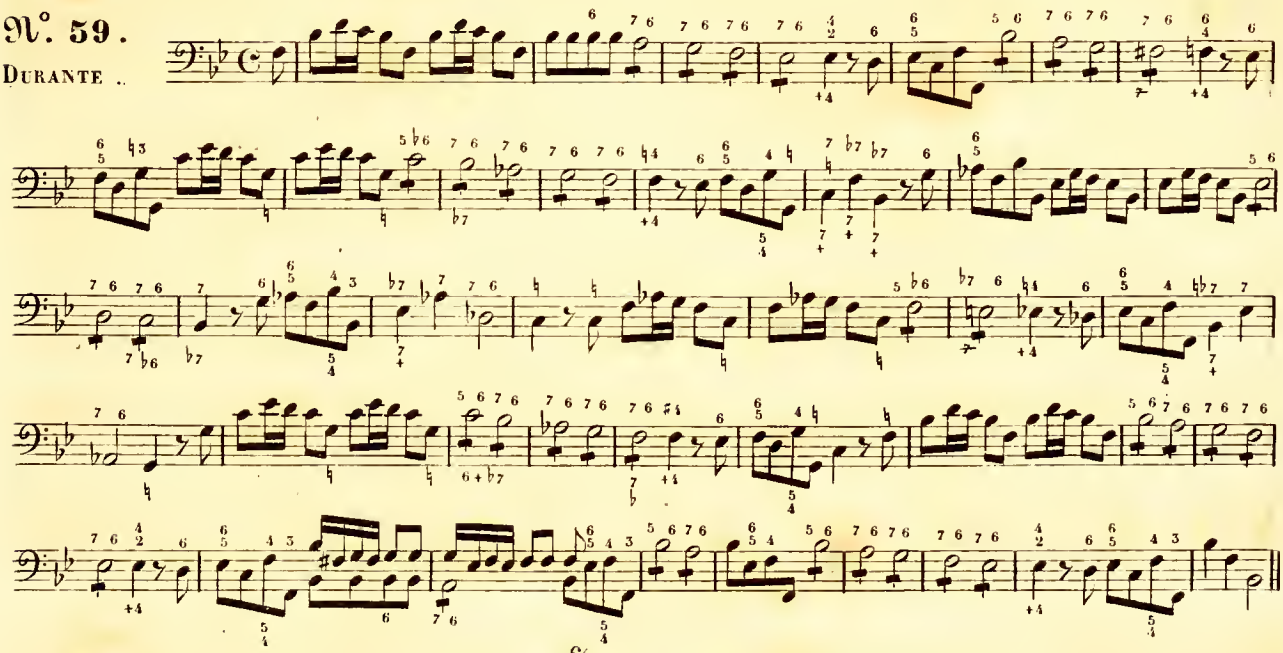
N°. 5 de SALA.



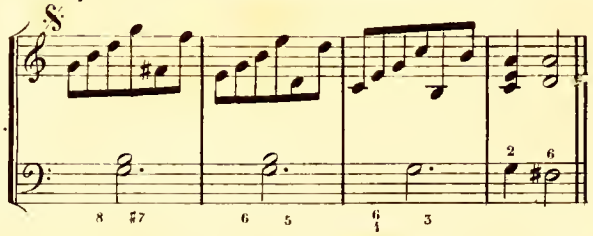


N°. 59.

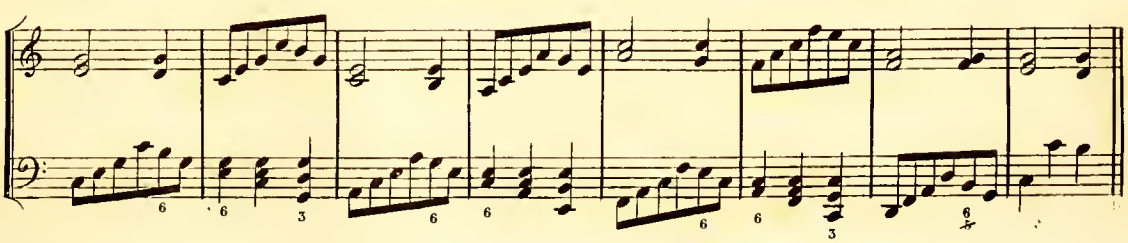
DURANTE ..



Leçon N.° 5 de Sala ,
manière d'accompagner ce passage .



même leçon
au signe

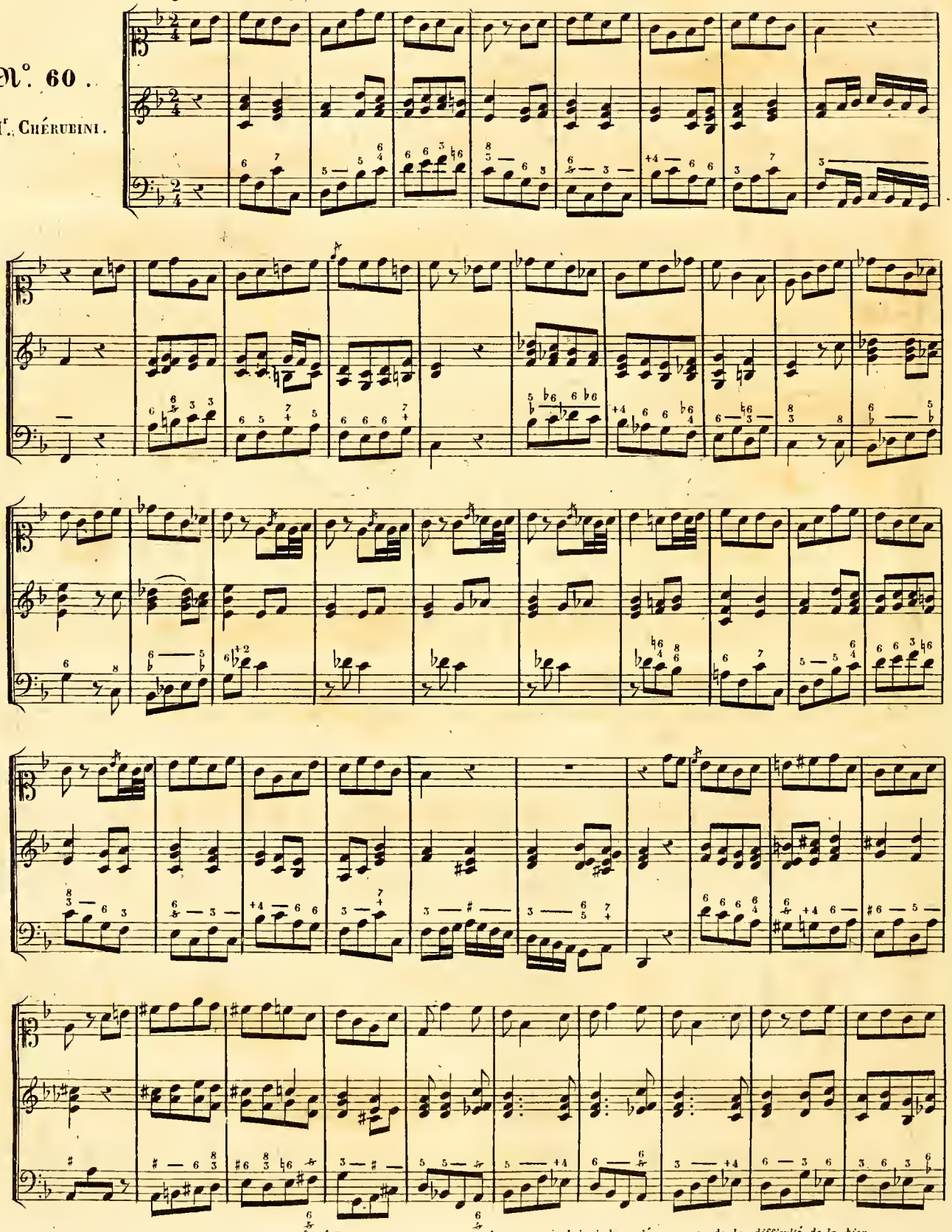


Il faut faire les accords de la main gauche quand on a une imitation à faire de la main droite ; ce cas-là arrive souvent en accompagnant la partition .

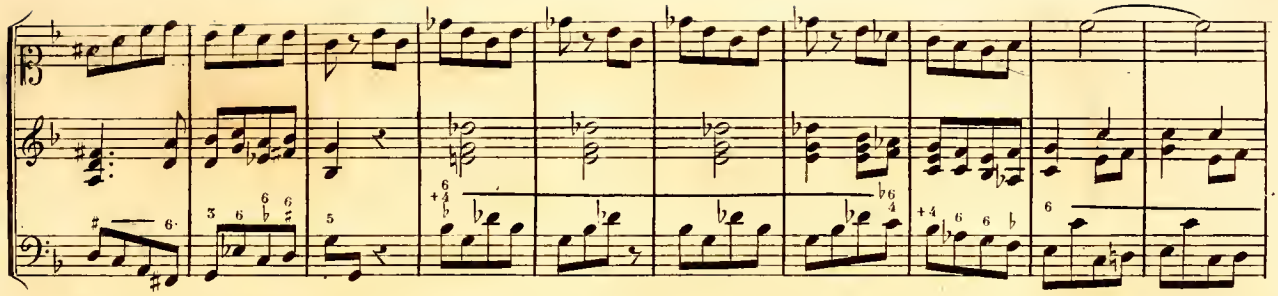
Allegro. (♩ = 120)

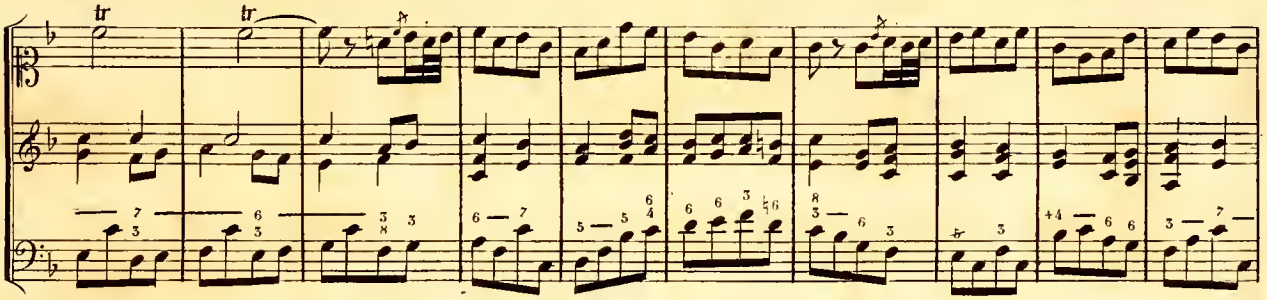
N°. 60.

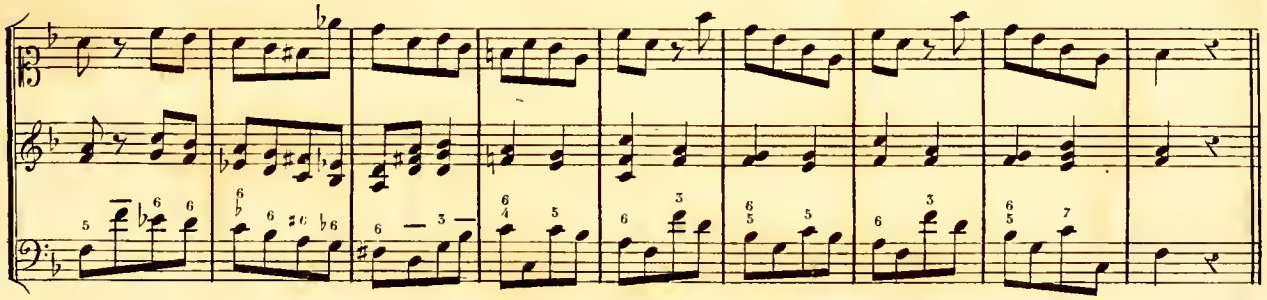
M^r. Chérubini.



Monsieur Cherubini a bien voulu me permettre d'insérer dans mon ouvrage cette leçon que je lui ai demandée a cause de la difficulté de la bien accompagner.

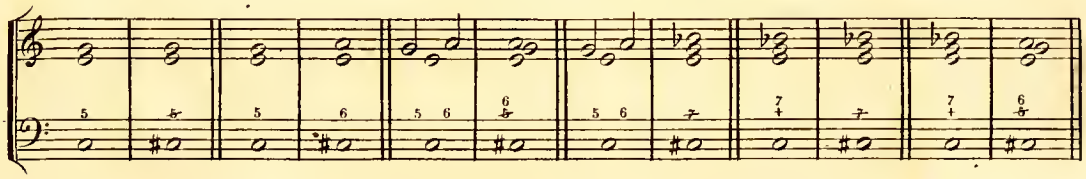


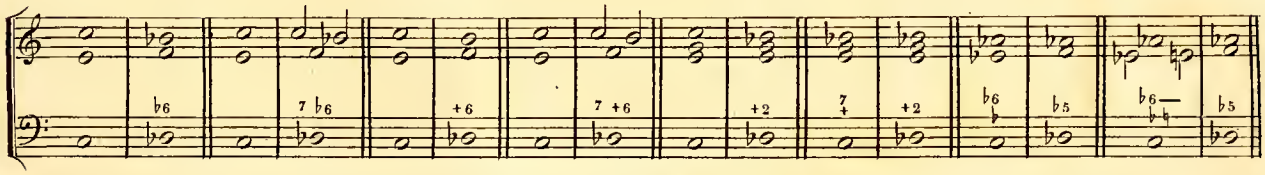


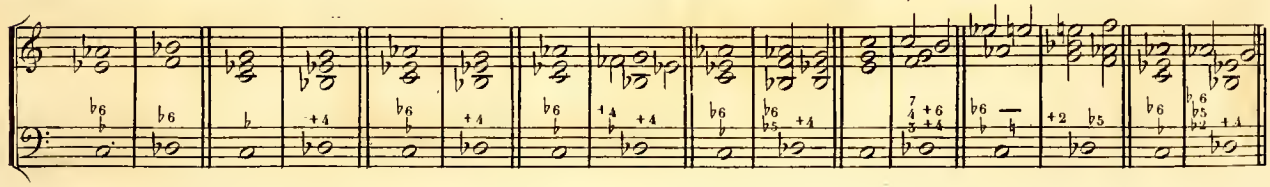


Pour arriver à accompagner une basse sans chiffres, il sera bon de consulter le tableau suivant qui donne une idée des différentes harmonies que peut porter la basse dans ses différens mouvements; je ne les ai pas mises toutes, mais on y trouvera les plus usitées.

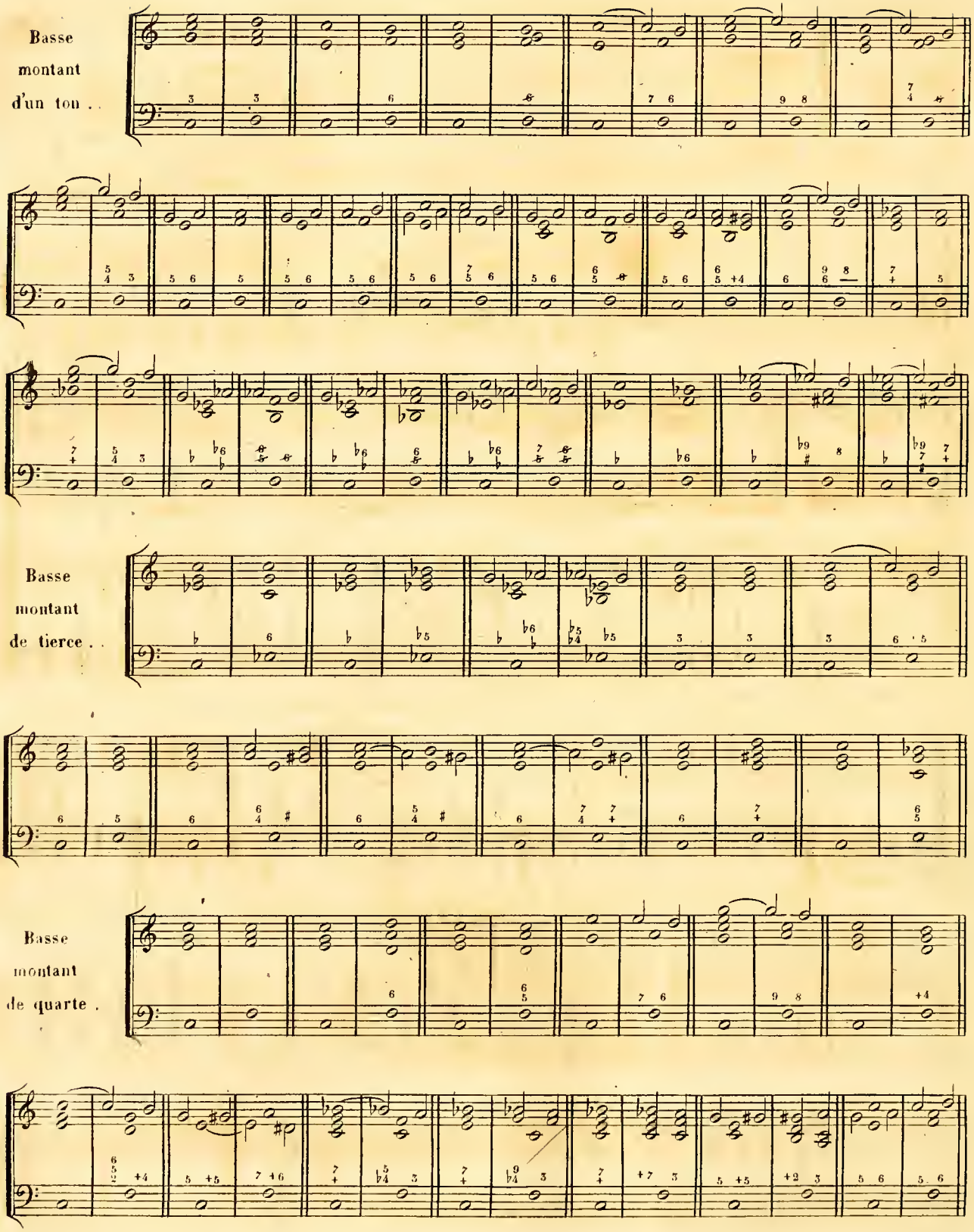
Basse montant d'un demi ton.







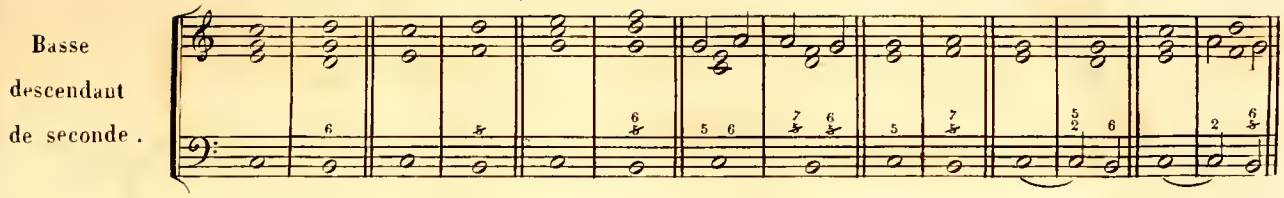
Basse montant d'un ton . .

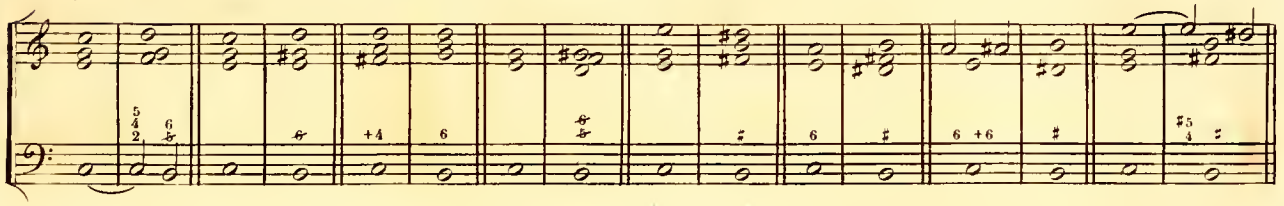


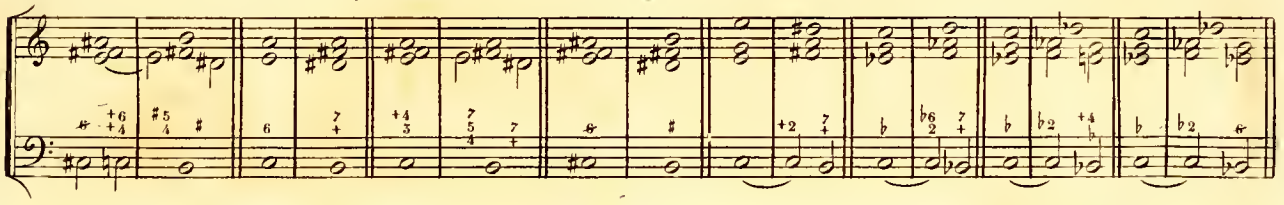
Basse montant de tierce . .

Basse montant de quarte .

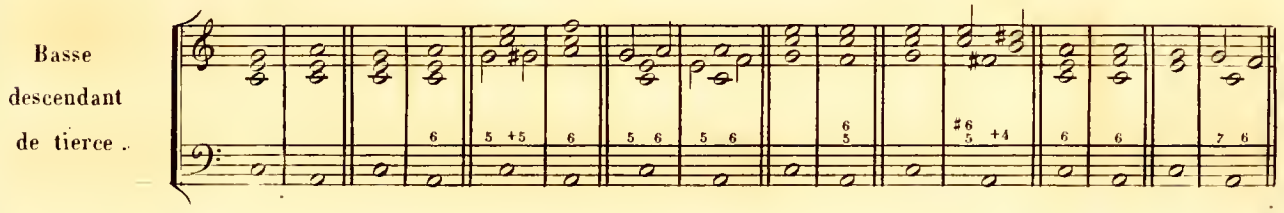
Basse descendant de seconde .

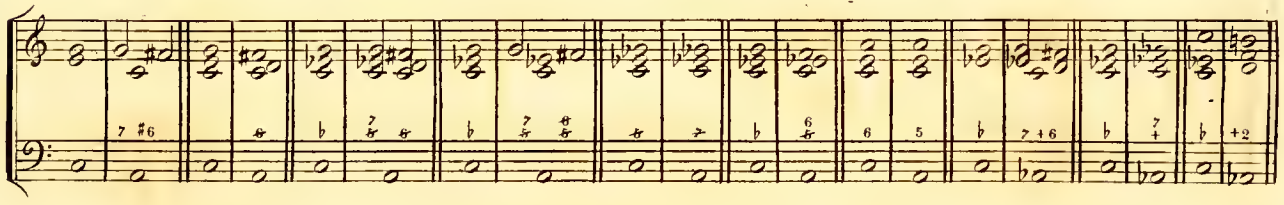




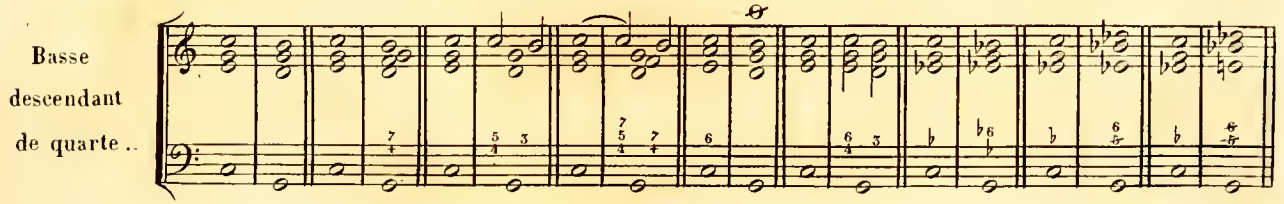


Basse descendant de tierce .





Basse descendant de quarte ..

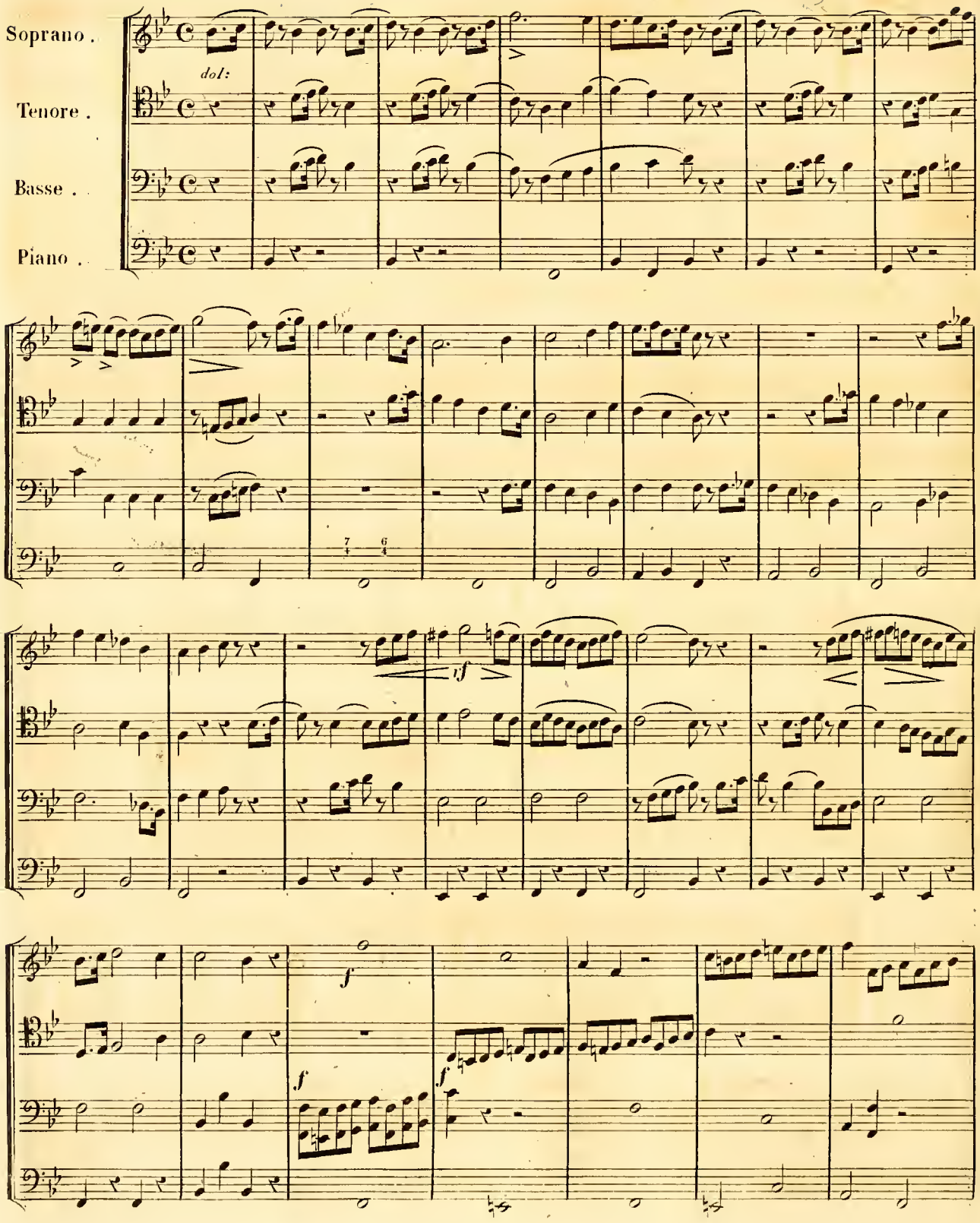


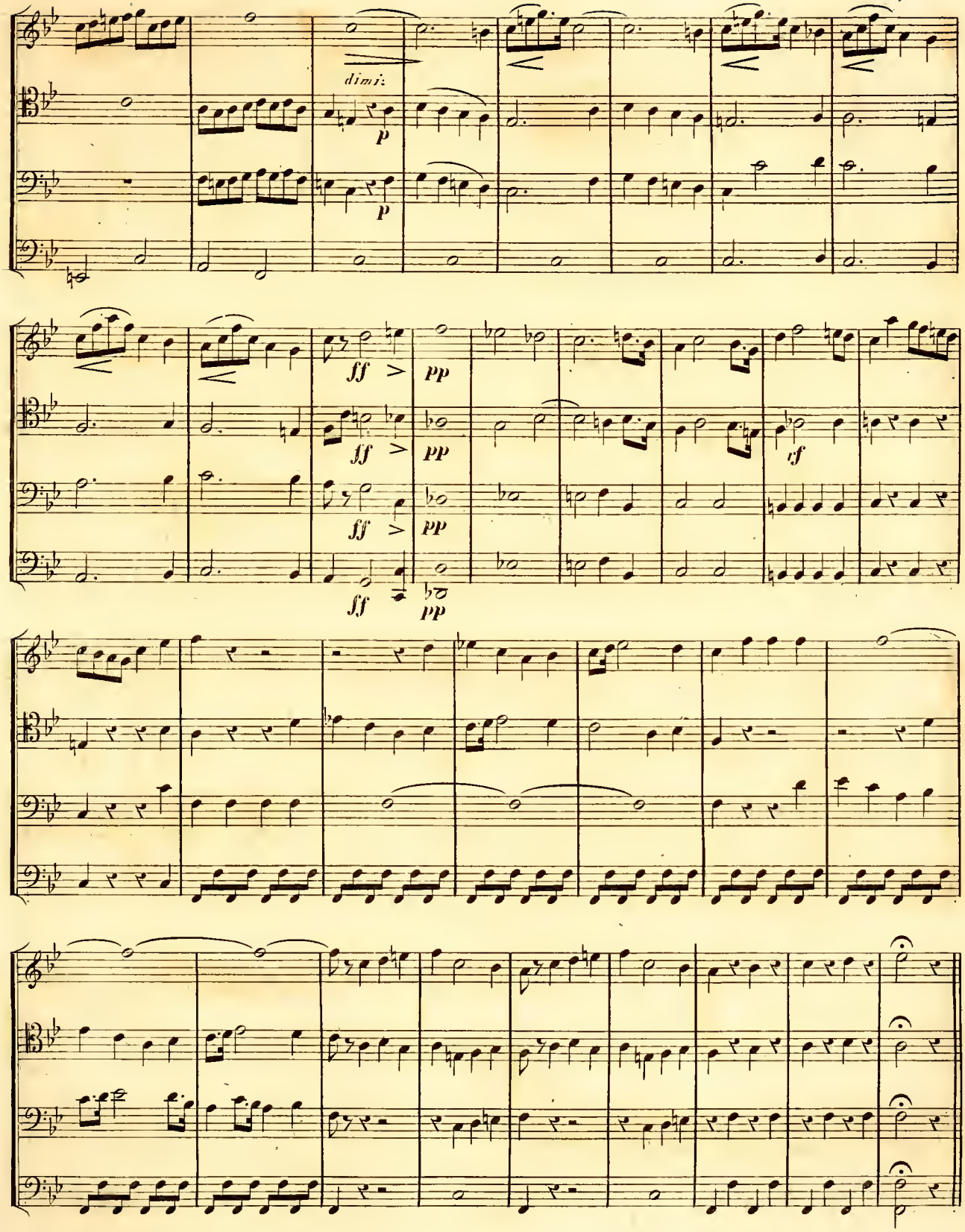
6

On peut maintenant s'exercer à accompagner des basses sans chiffres ; pour y arriver plus facilement je mets ici quelques solfèges à trois voix ; quand on aura trois parties sous les yeux il ne sera pas difficile de trouver les accords dont la basse doit être accompagnée ; cet exercice conduit aussi naturellement à l'accompagnement de la partition ..

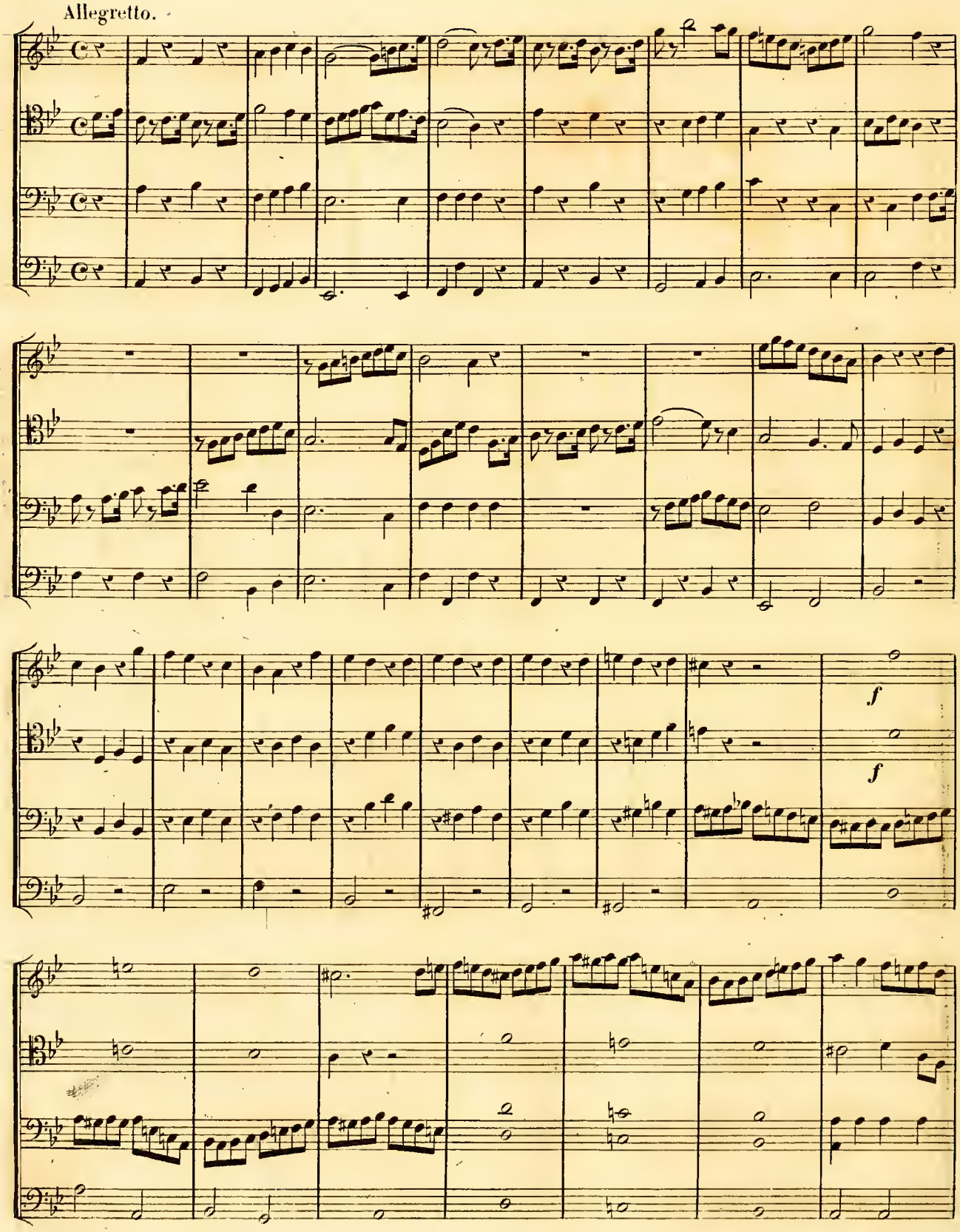
𝔖 Le chiffre de dessous indique qu'on peut faire l'une ou l'autre harmonie .

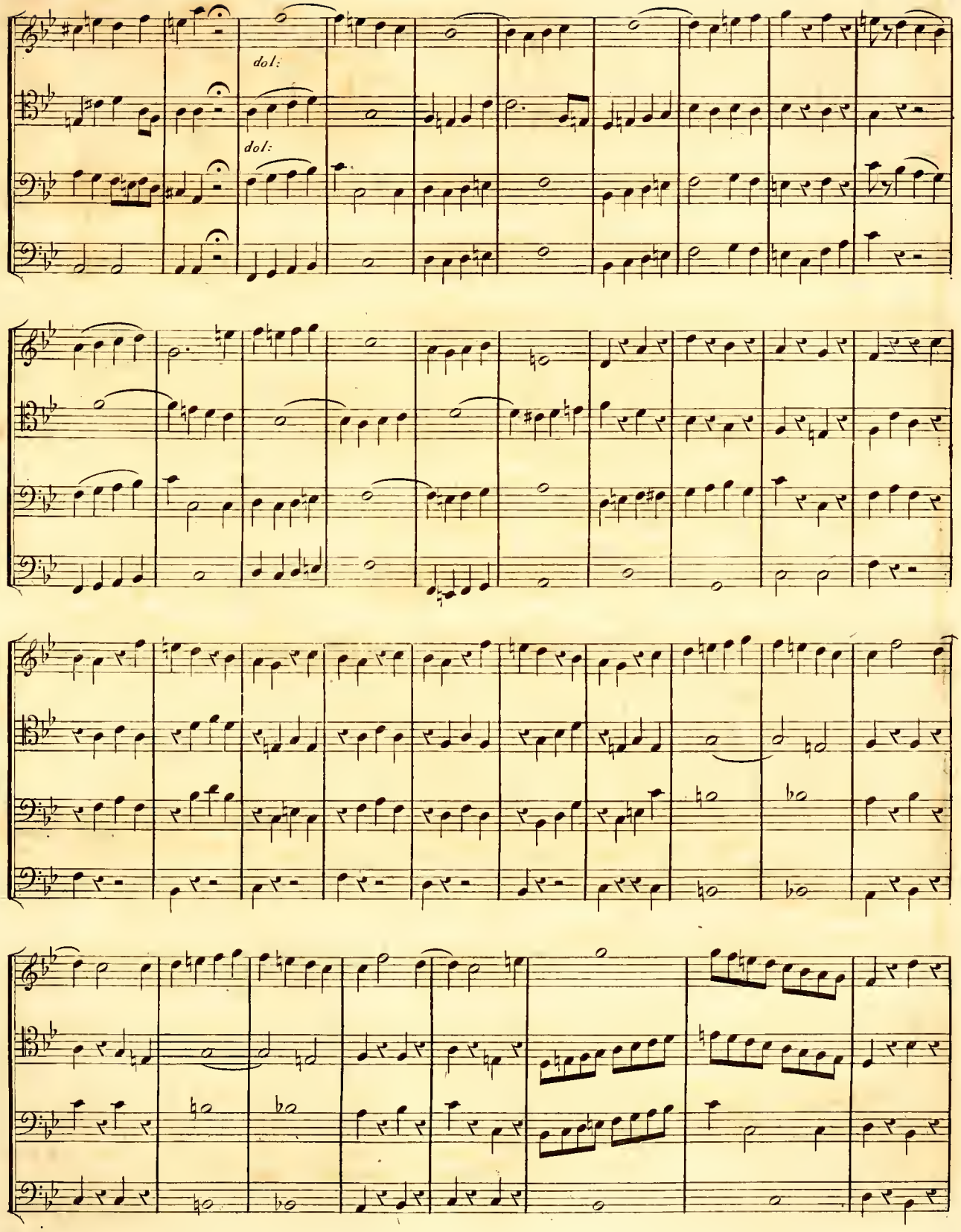
Andante.

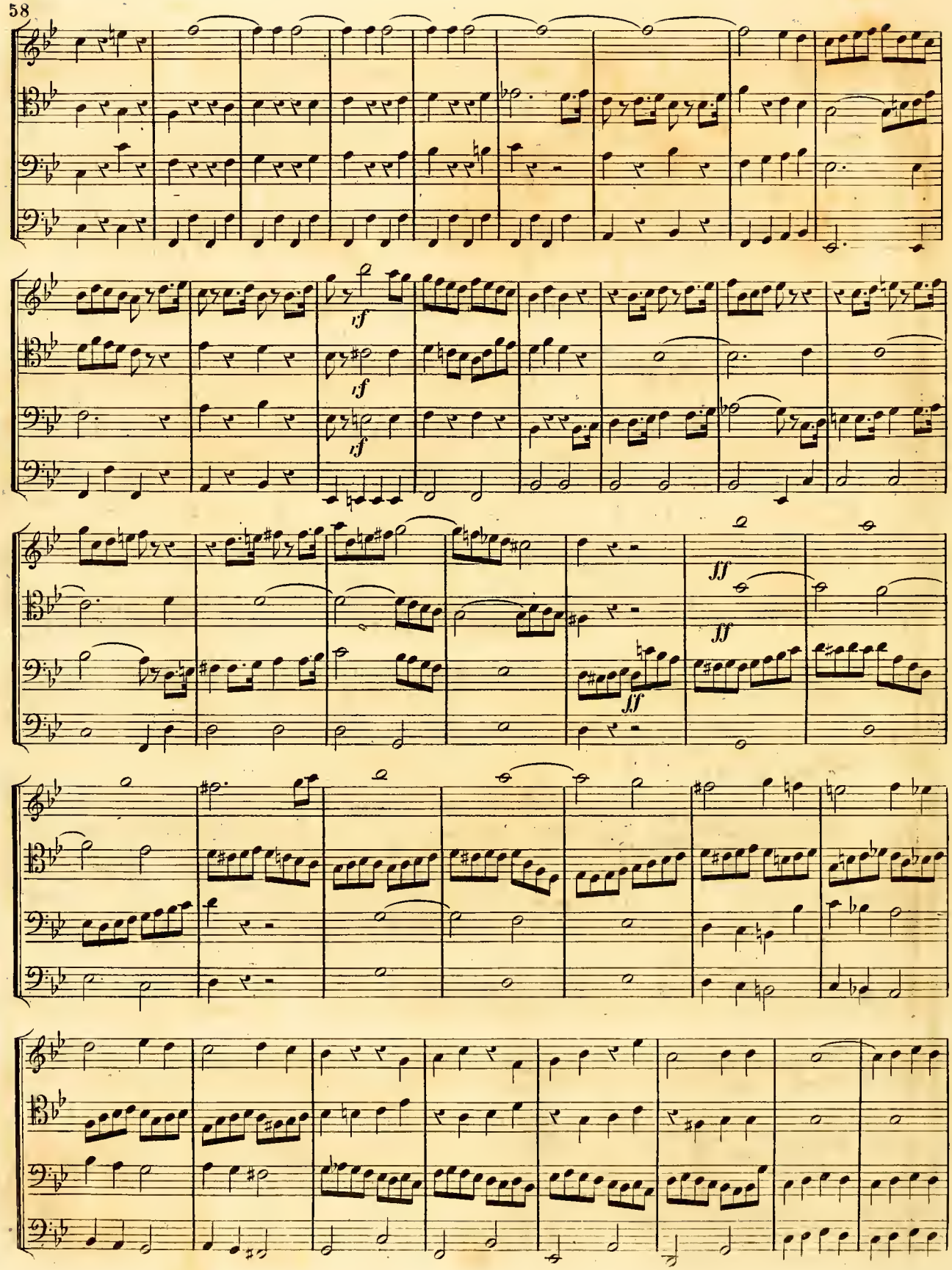


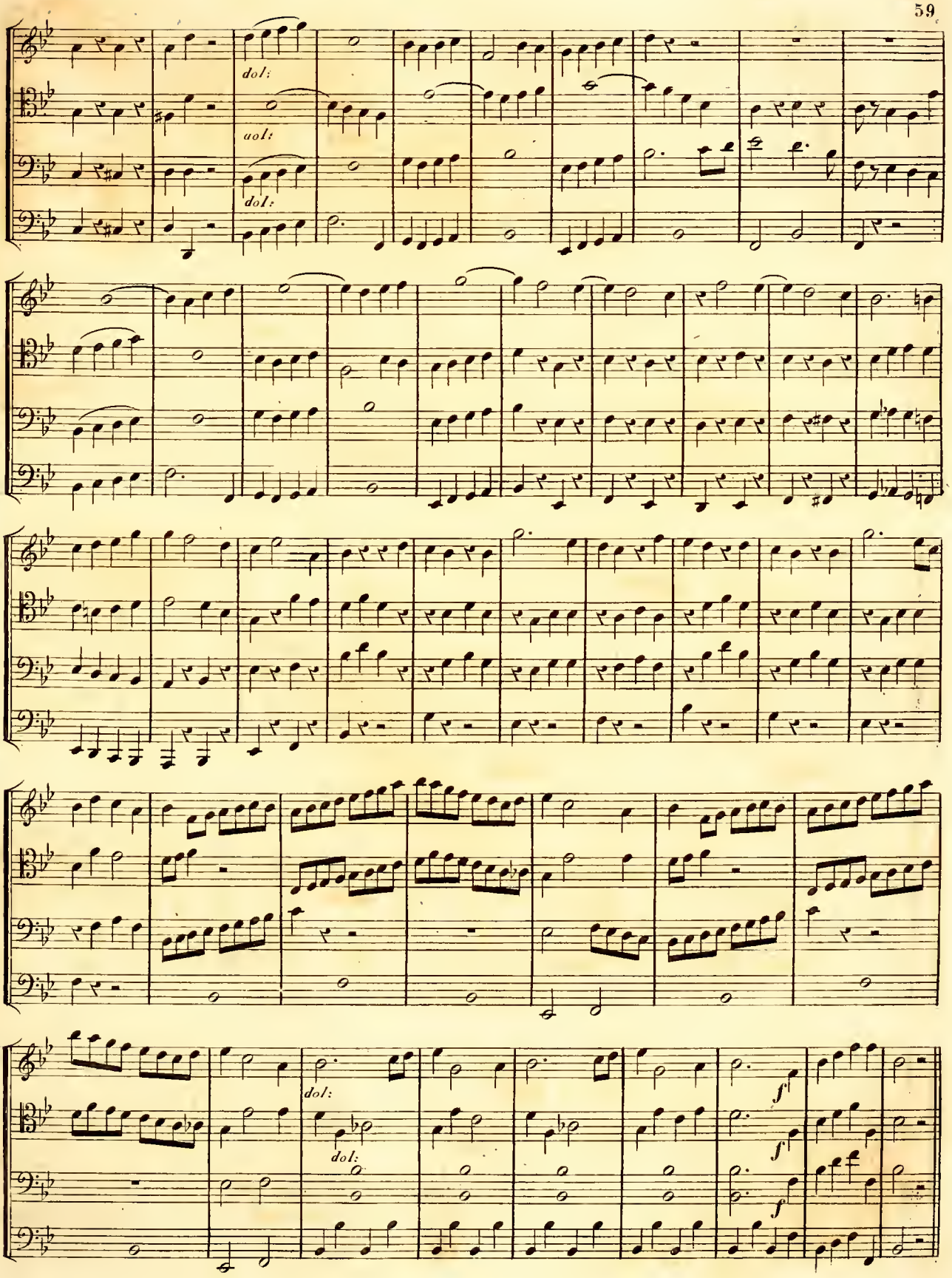

dimi:
p
p
ff
pp
ff
pp
cf
ff
pp

Allegretto.

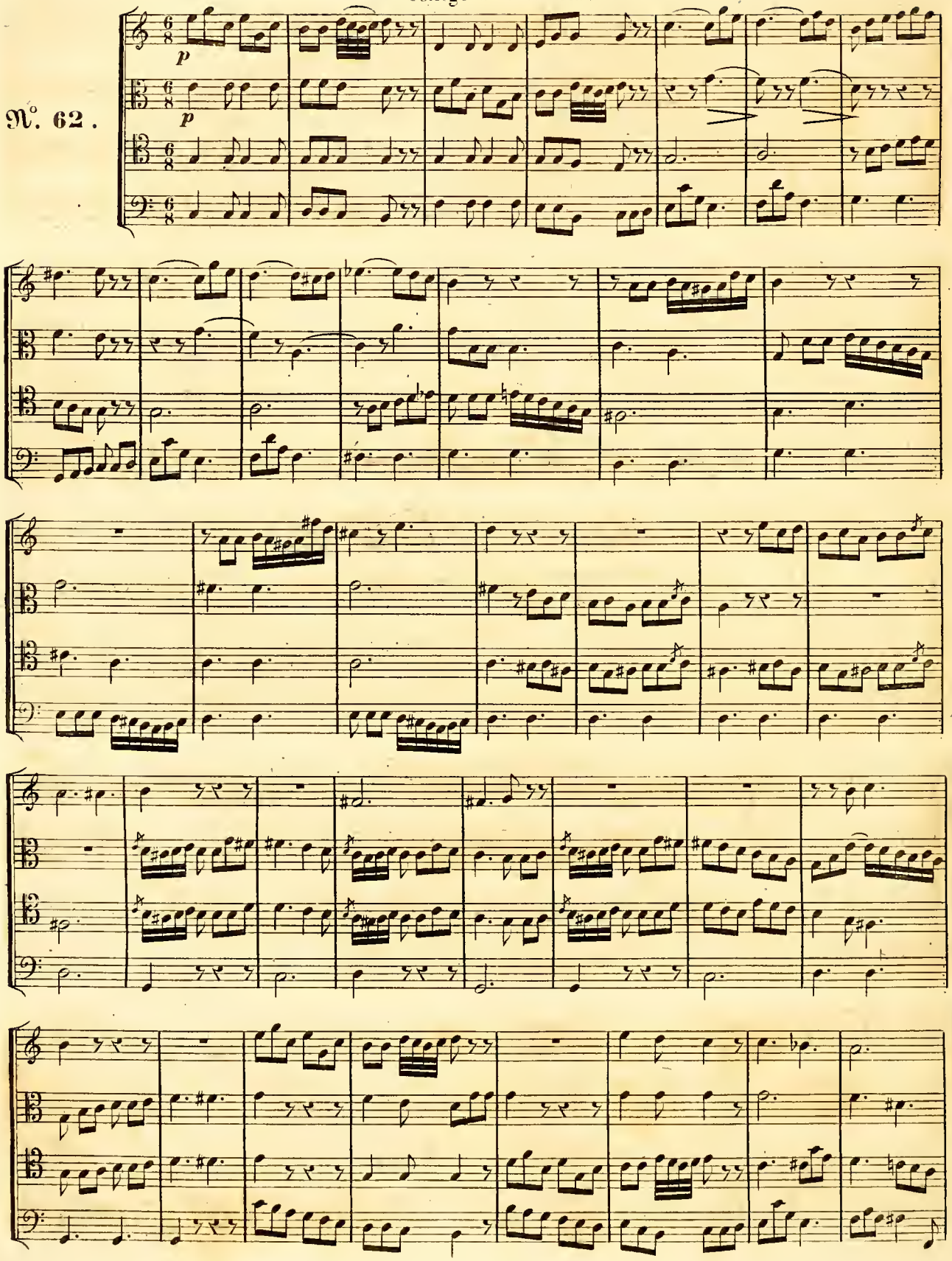


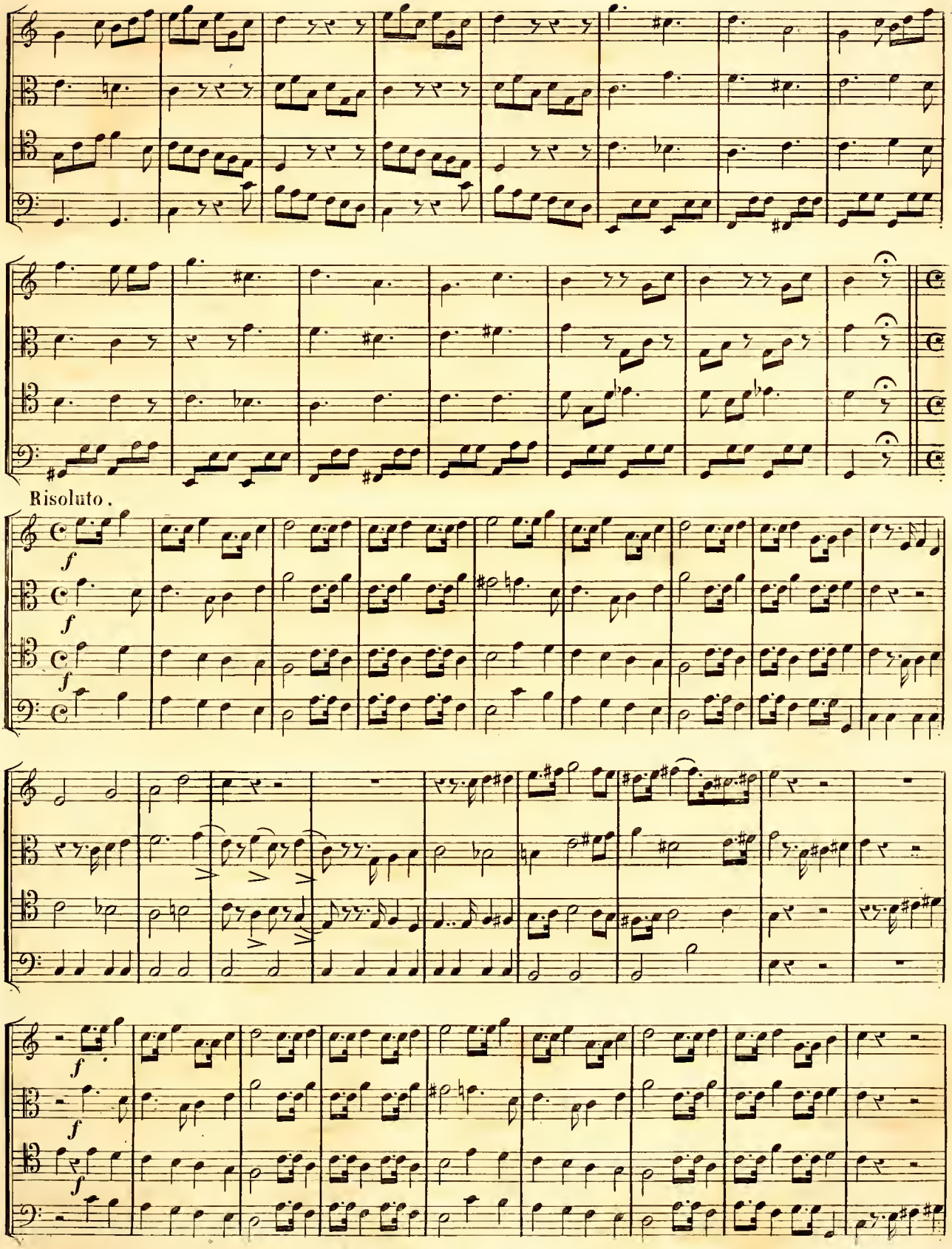

dol:
dol:

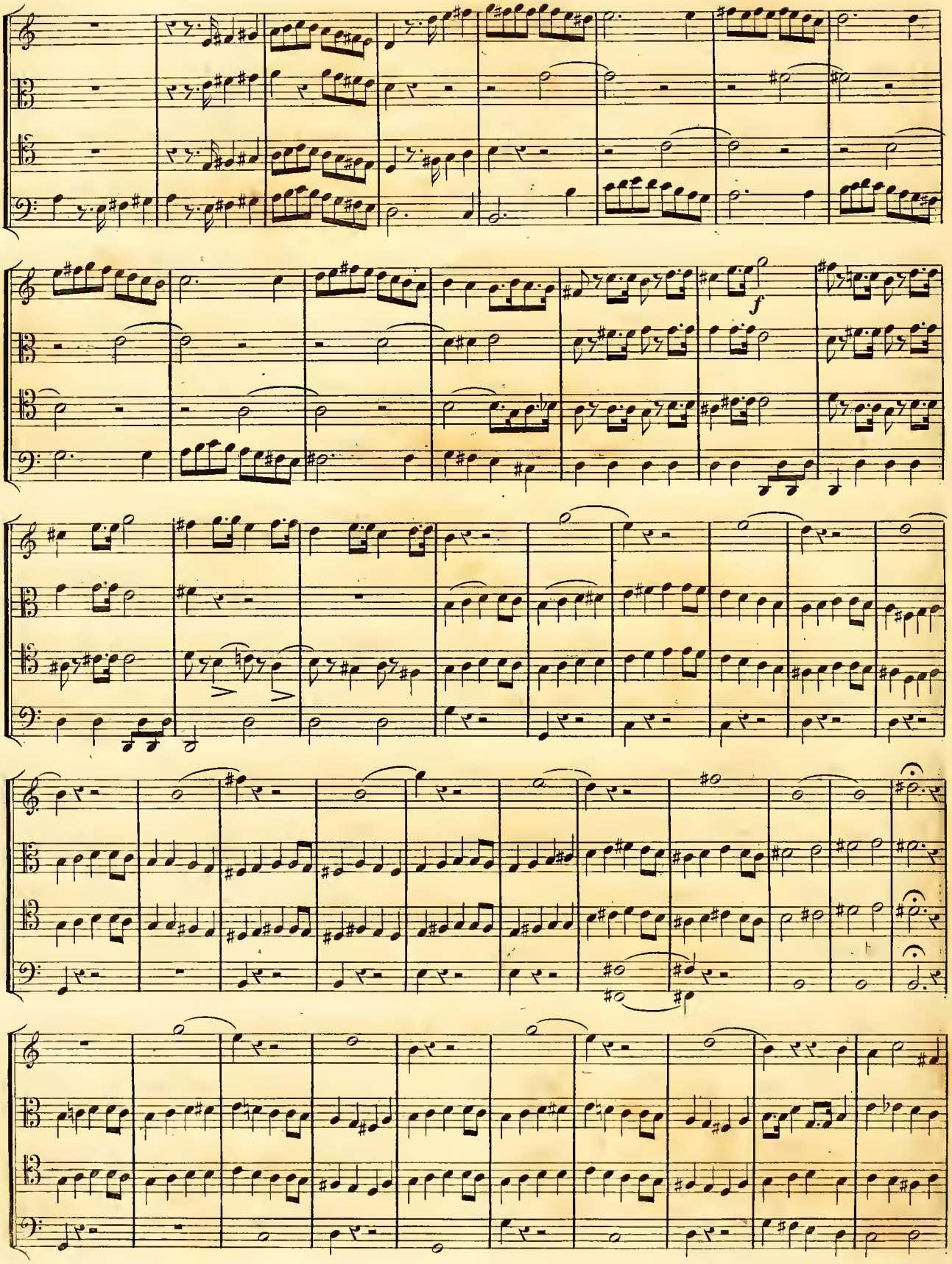

rf
rf
rf
ff
ff
ff

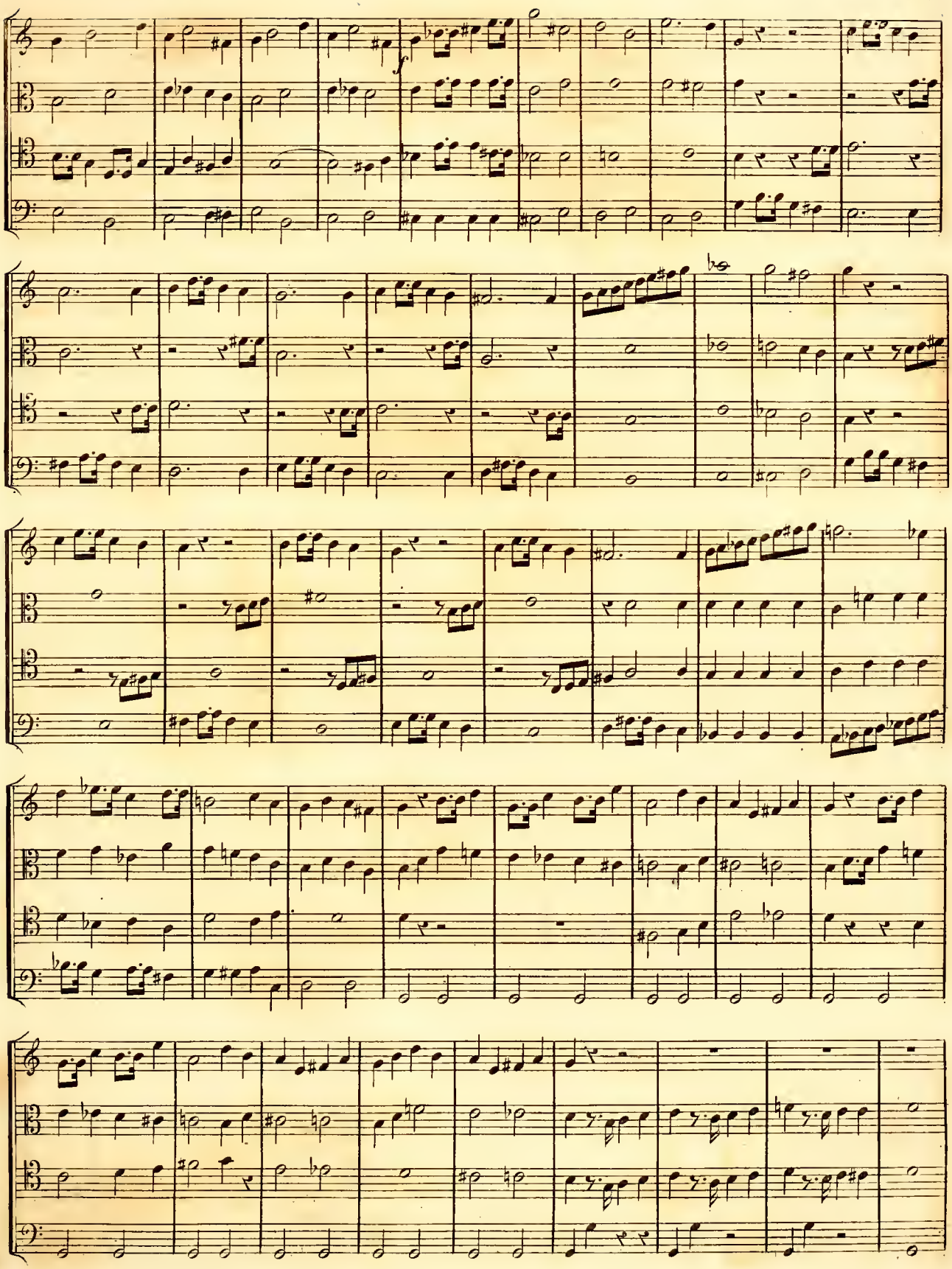

dol:
dol:
dol:
dol:
f
f
f

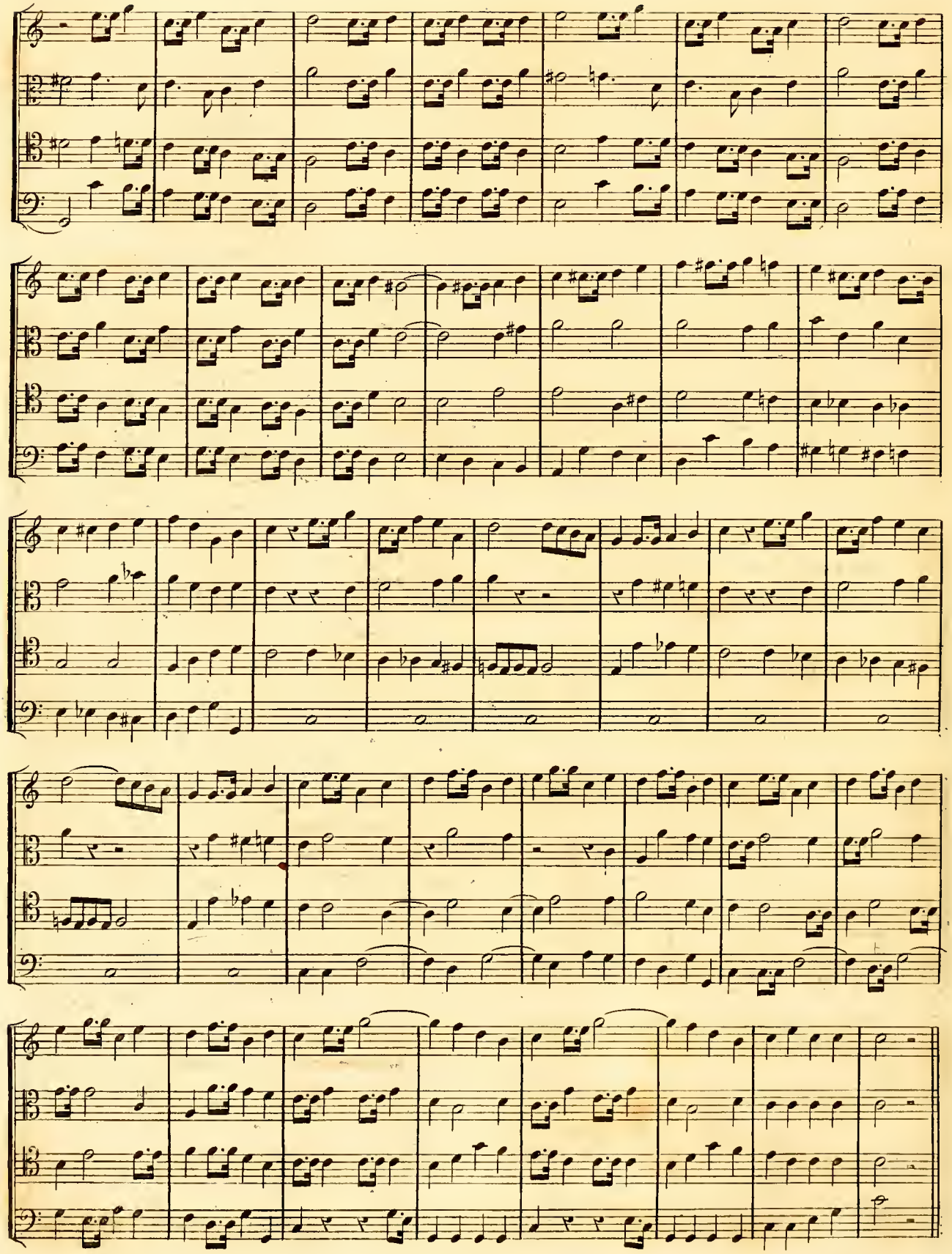
N°. 62.



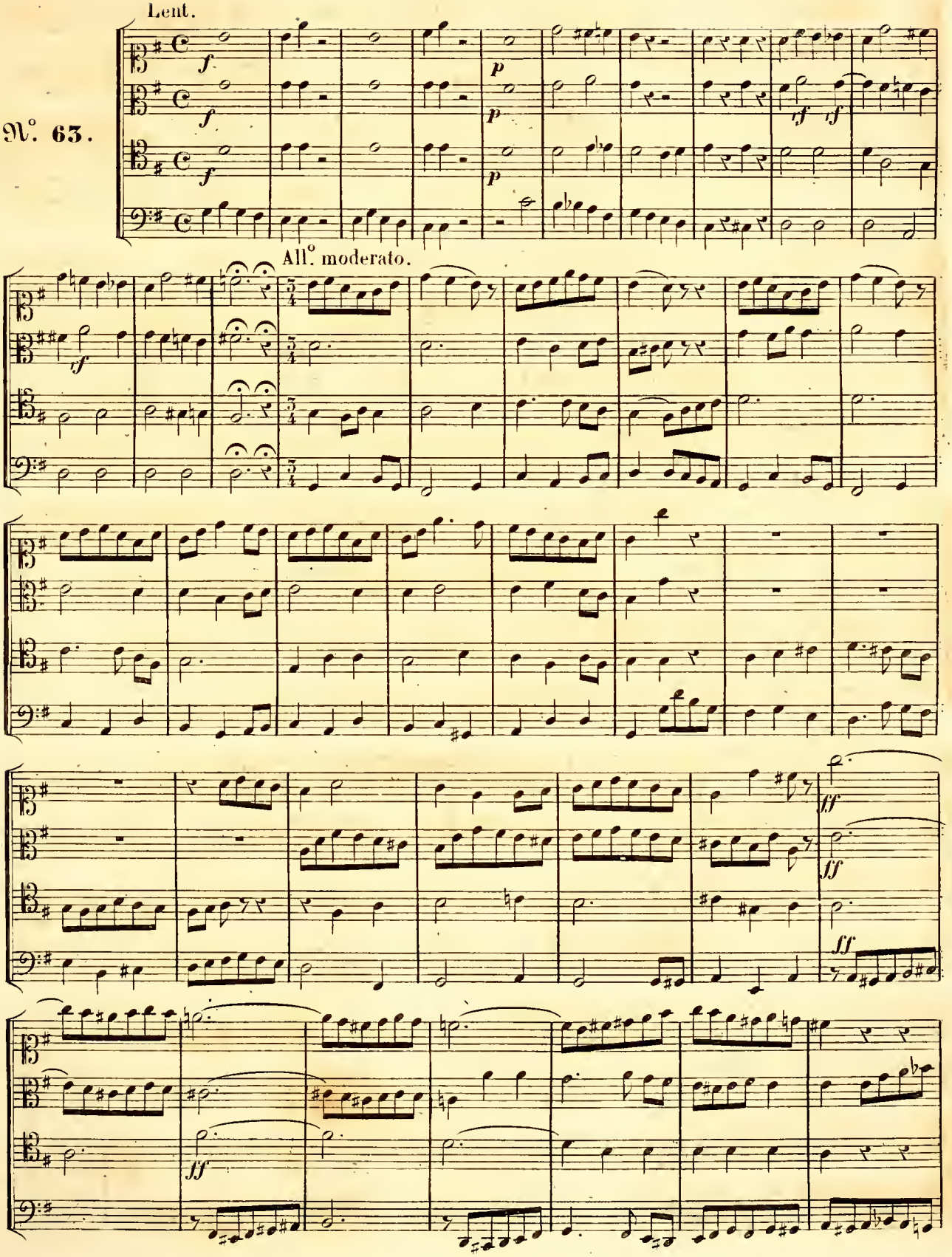

Risoluto.
f
f
f
f
f
f
f
f

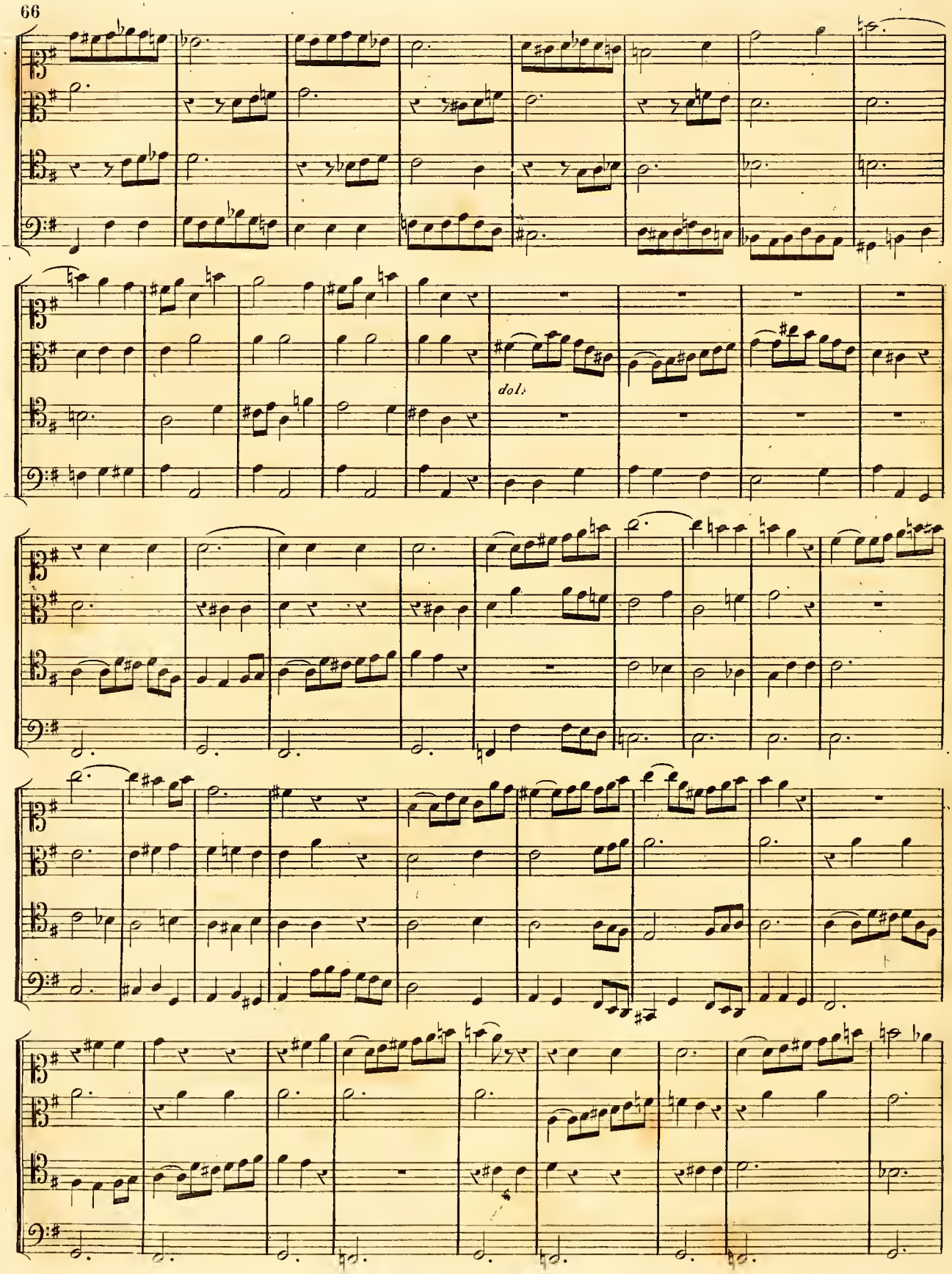

f

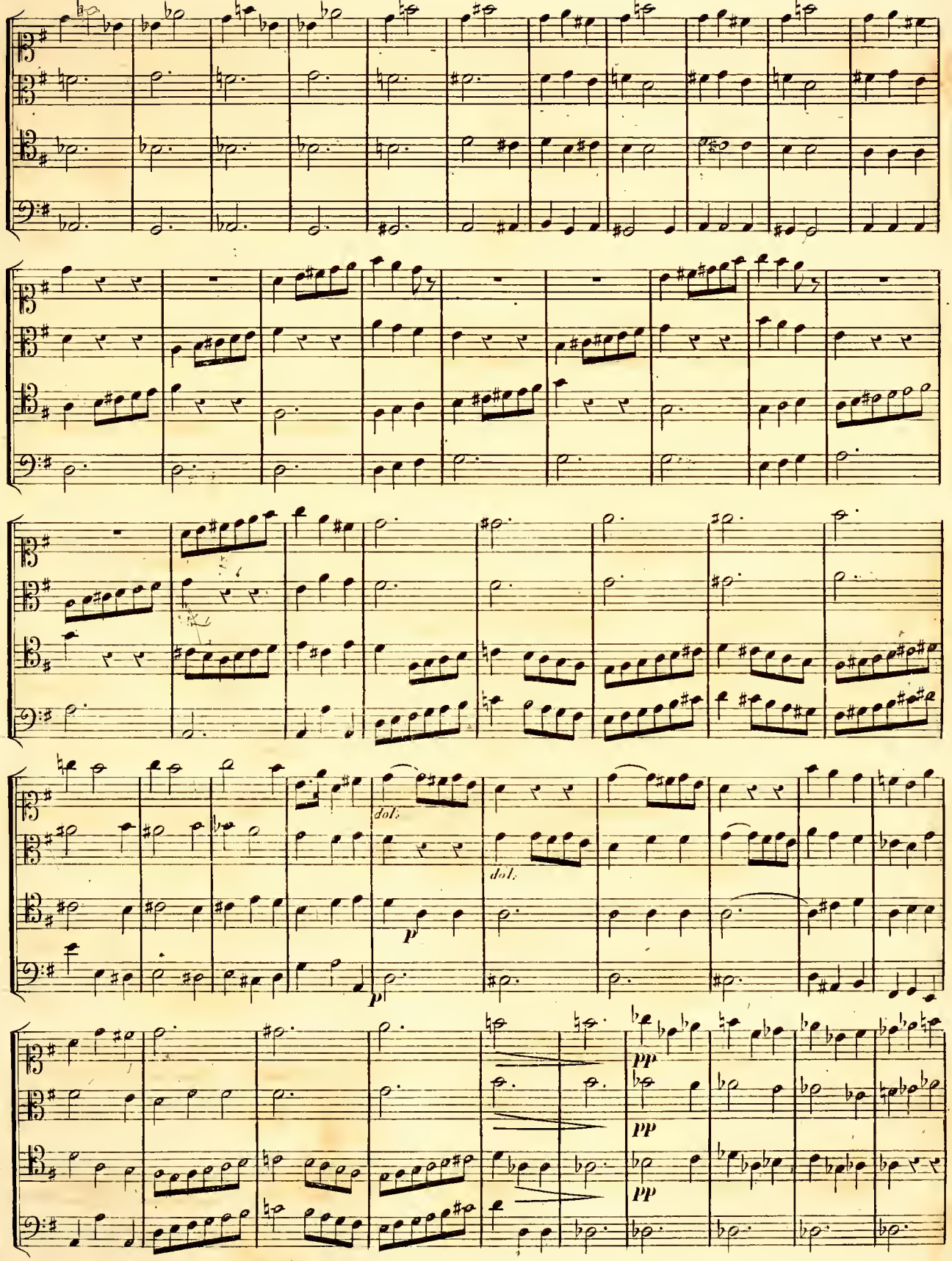


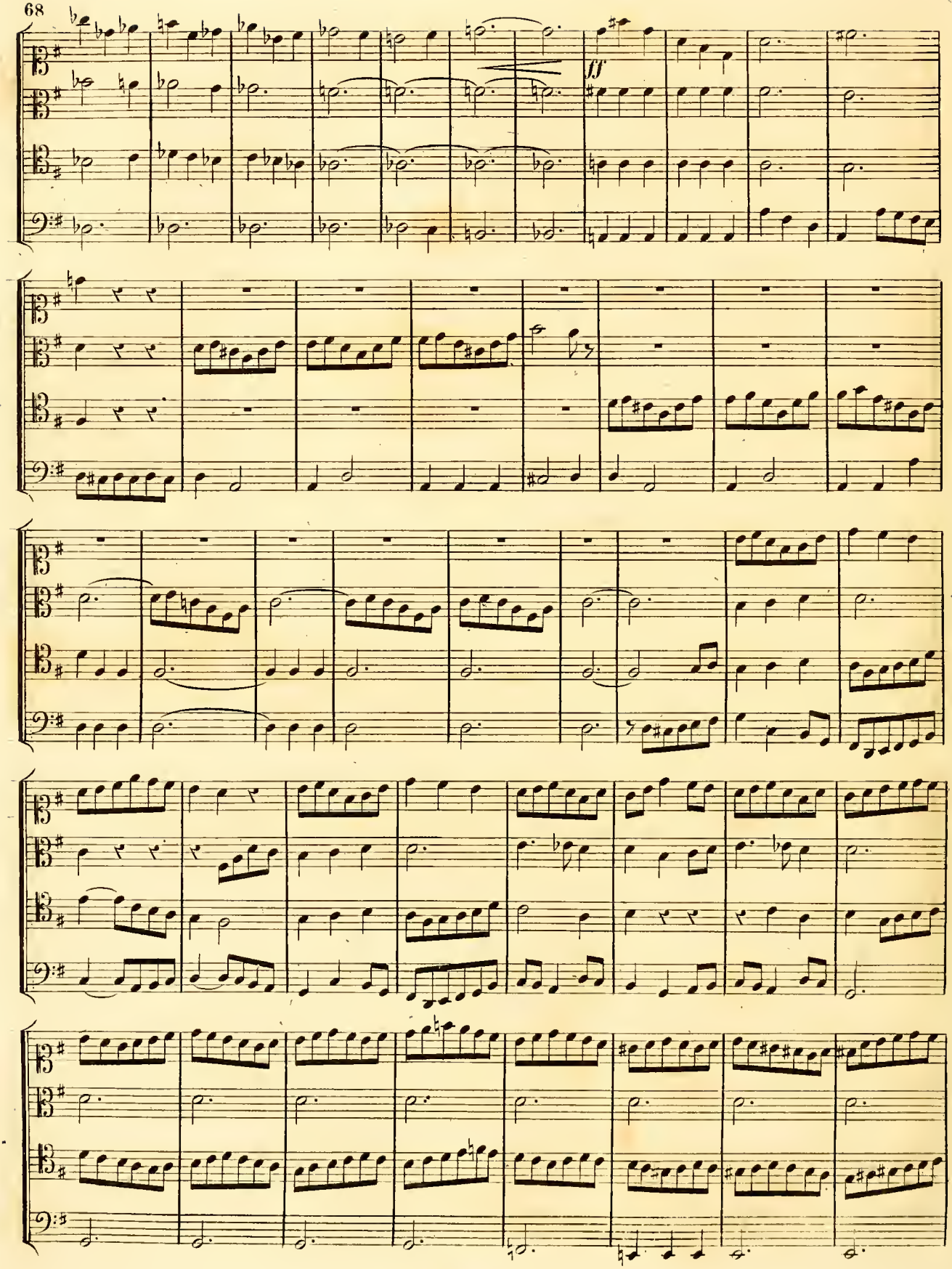


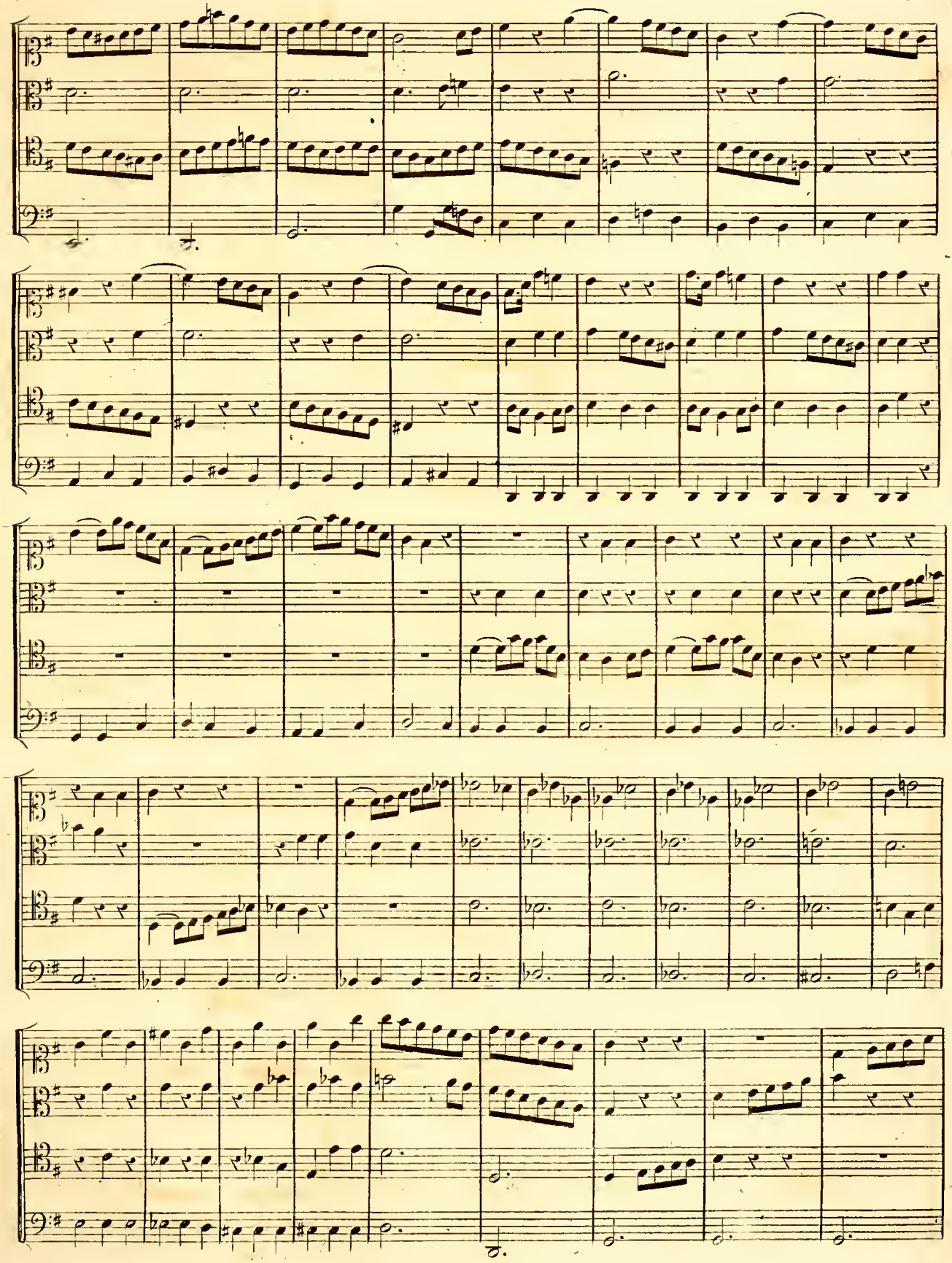
N°. 63.

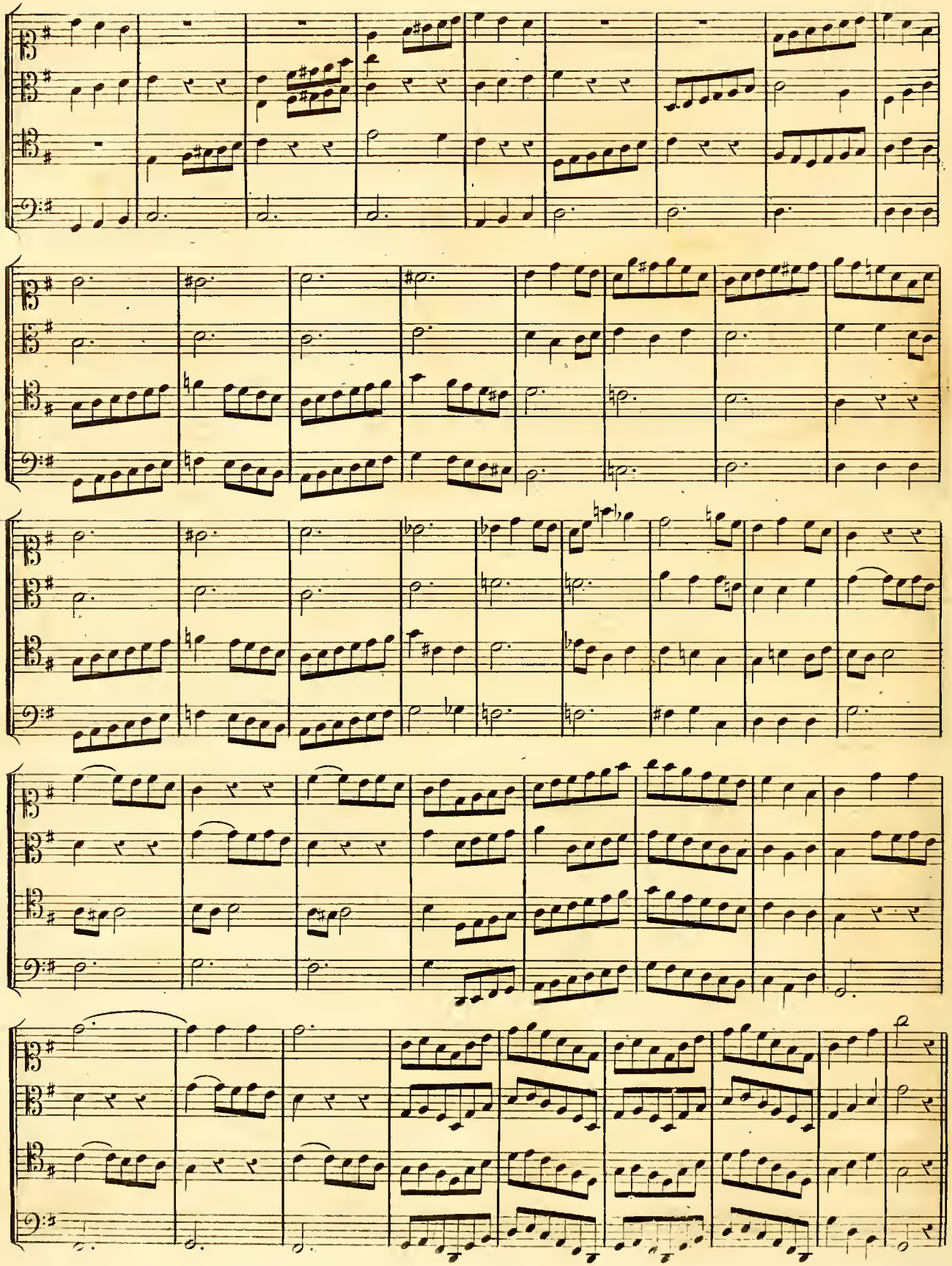



dol.


dol.
dol.
p
p
pp
pp
pp

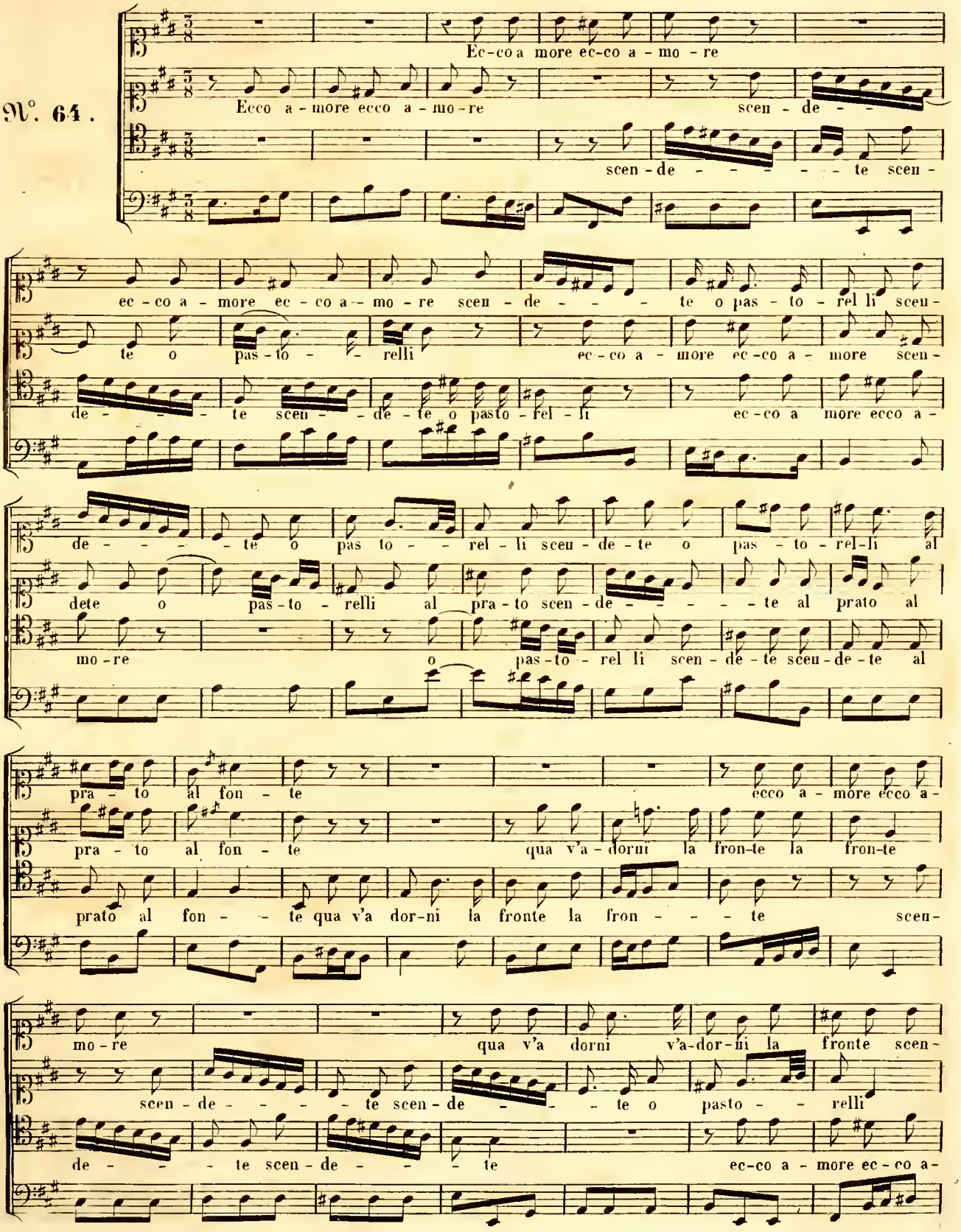

ff

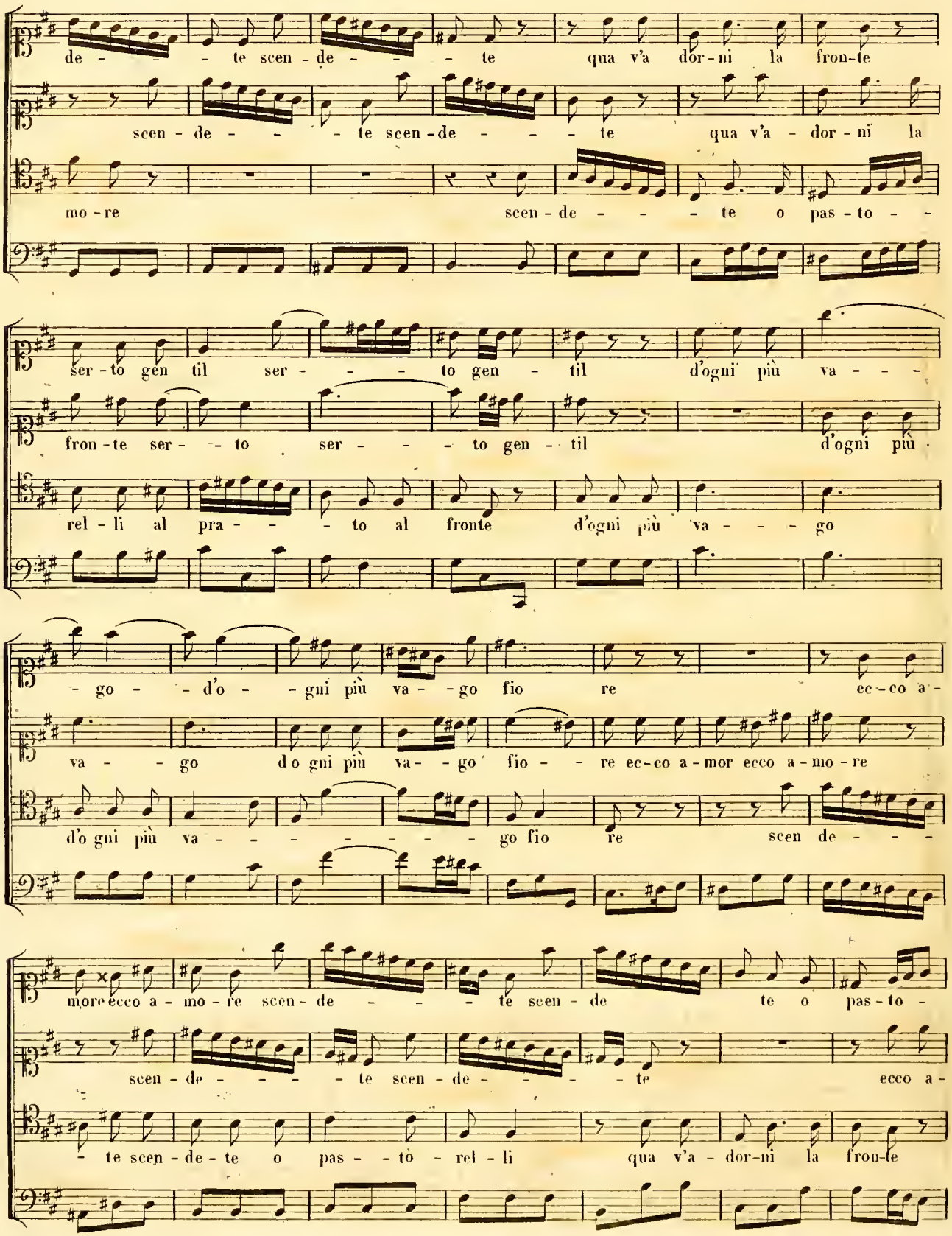


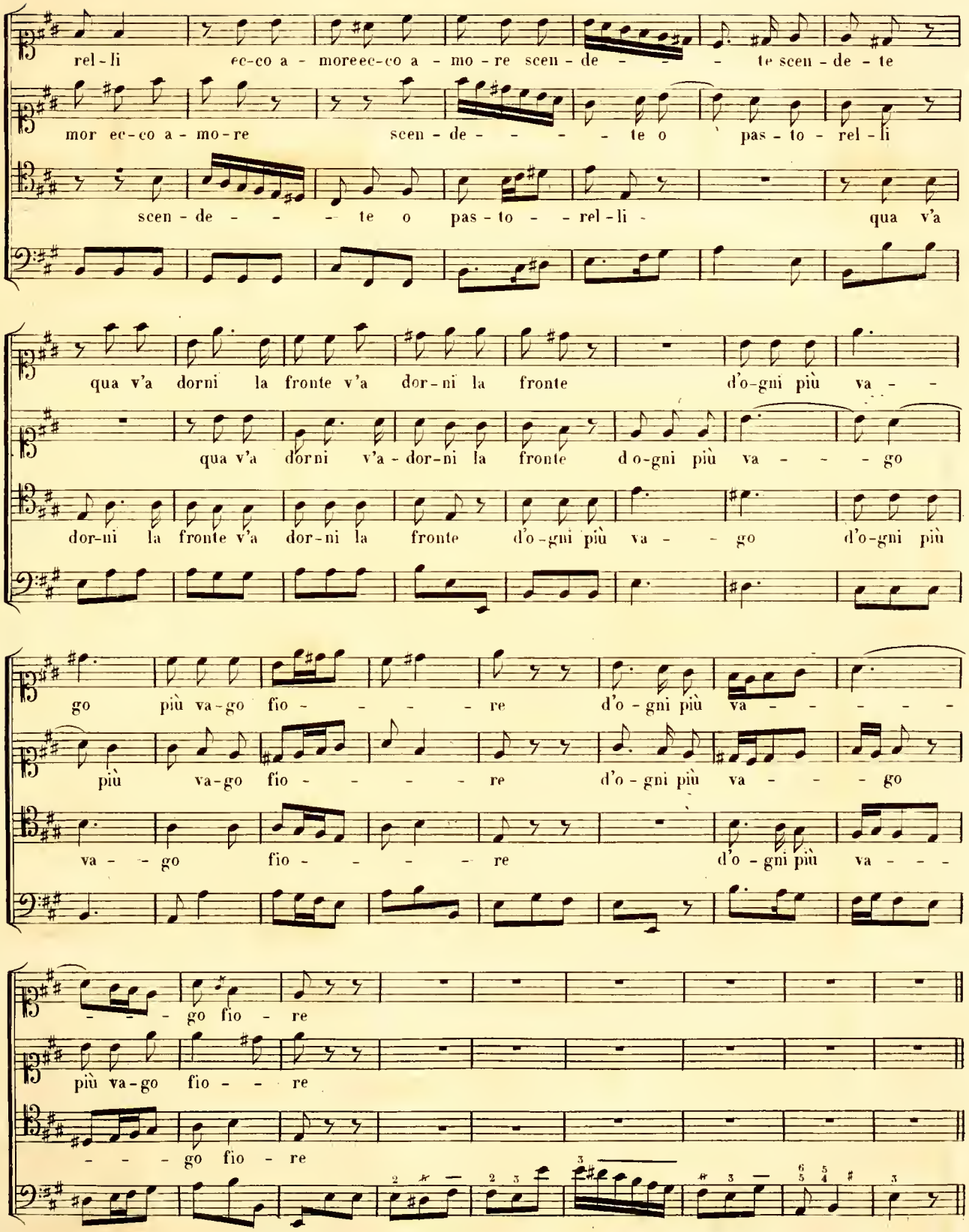


Andantino.

N°. 64.

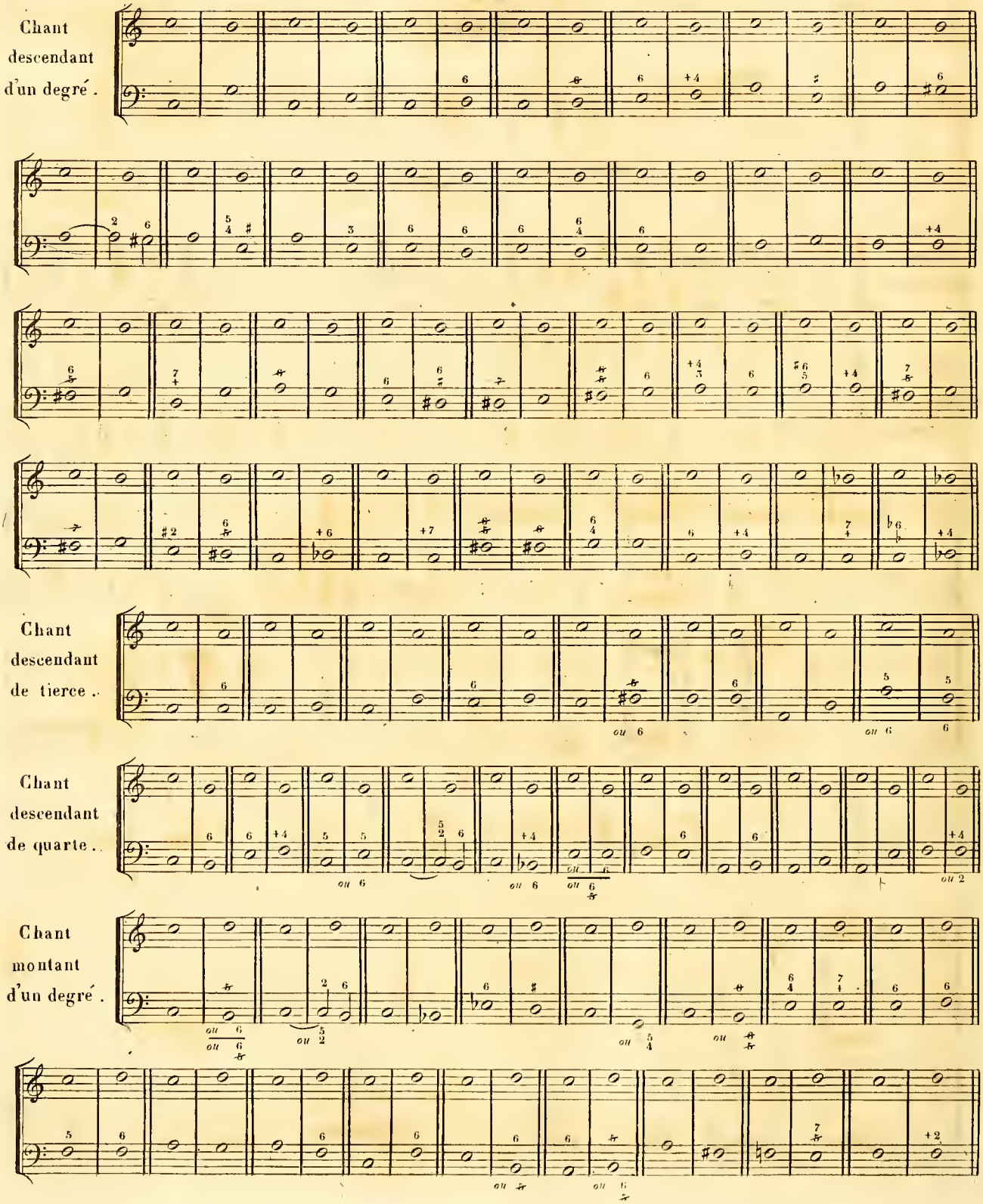



de - - - te scen - de - - - te qua v'a dor - ni la fron - te
scen - de - - - te scen - de - - - te qua v'a - dor - ni la
mo - re scen - de - - - te o pas - to - -
ser - to gen til ser - - - to gen - til d'ogni più va - - -
fron - te ser - - to ser - - - to gen - til d'ogni più
rel - li al pra - - - to al fronte d'ogni più va - - - go
- go - - d'o - - gni più va - - go fio re ec - co a -
va - - go d o gni più va - - go fio - - re ec - co a - mor ecco a - mo - re
d'o gni più va - - - - - - - - go fio re scen de - - -
more ecco a - mo - re scen - de - - - te scen - de te o pas - to -
scen - de - - - - te scen - de - - - - te ecco a -
- te scen - de - te o pas - - to - rel - li qua v'a - dor - ni la fron - te


rel - li ec-co a - more ec-co a - mo - re scen - de - - - te scen - de - te
mor ec-co a - mo - re scen - de - - - - - te o pas - to - rel - li
scen - de - - - - te o pas - to - - rel - li - qua v'a
qua v'a dorni la fronte v'a dor - ni la fronte d'o-gni più va - -
qua v'a dorni v'a - dor - ni la fronte d o-gni più va - - - go
dor-ni la fronte v'a dor-ni la fronte d'o-gni più va - - go d'o-gni più
go più va-go fio - - - - - re d'o - gni più va - - - - -
più va-go fio - - - - - re d'o - gni più va - - - go
va - - go fio - - - - - re d'o - gni più va - - -
- - - go fio - re
più va-go fio - - re
- - - go fio - re

Maintenant pour s'habituer à mettre une basse sous un chant, il faut s'exercer à mettre sous les différents mouvements du chant, les différentes harmonies qu'ils peuvent porter, en voici quelques uns, on fera bien d'en augmenter le nombre en en cherchant d'autres ..

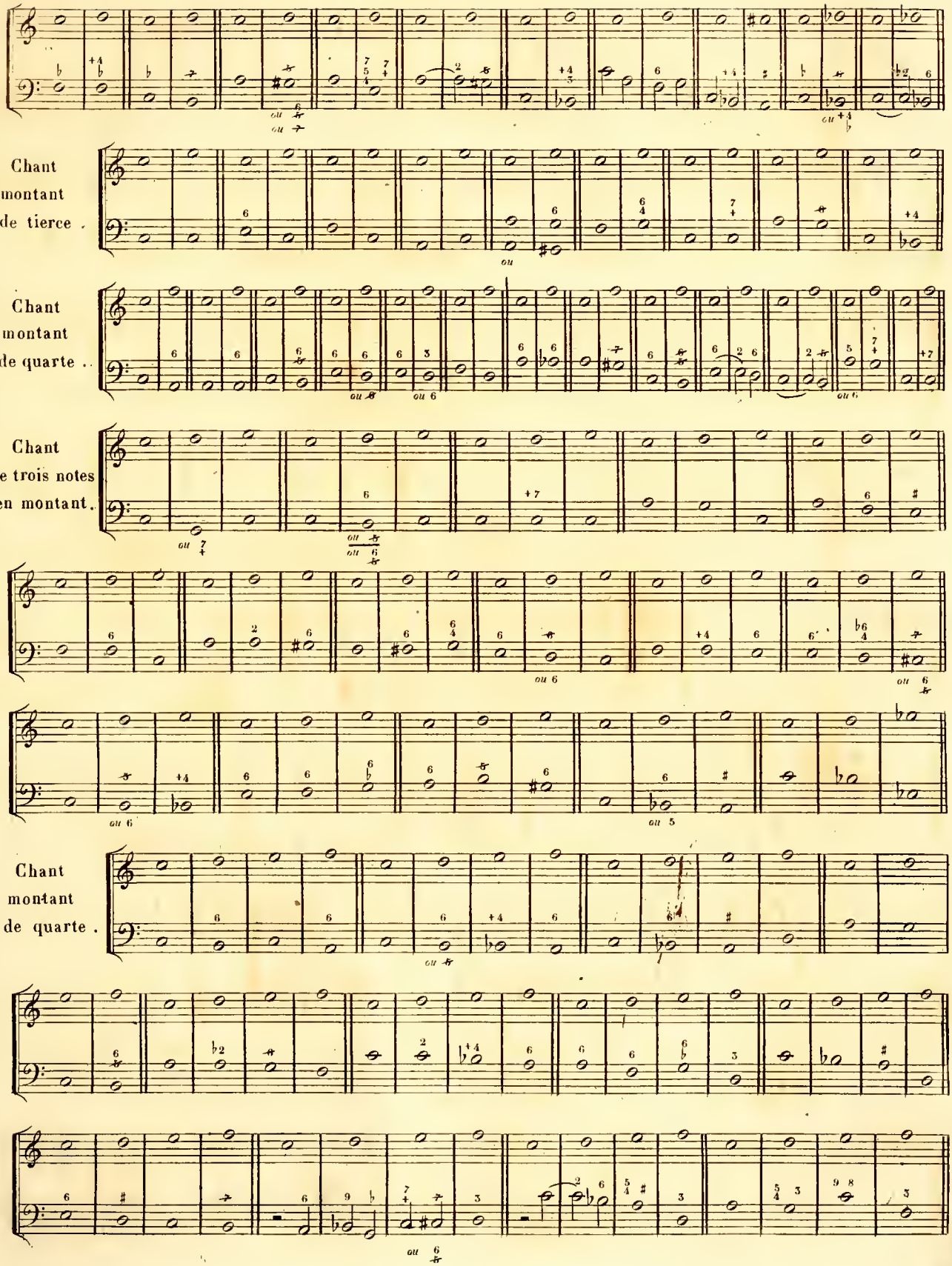
Chant descendant d'un degré .



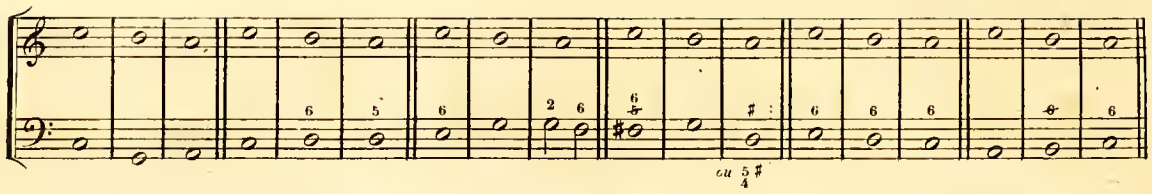
Chant descendant de tierce ..

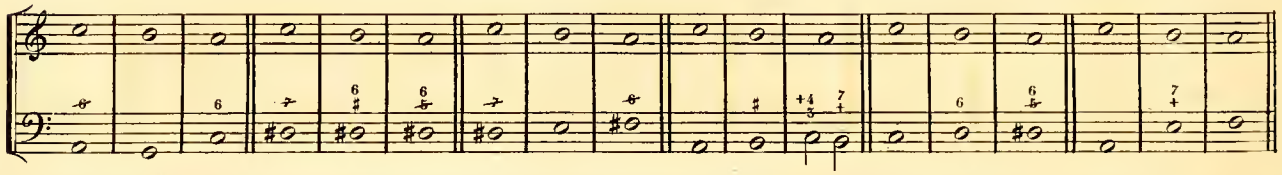
Chant descendant de quarte ..

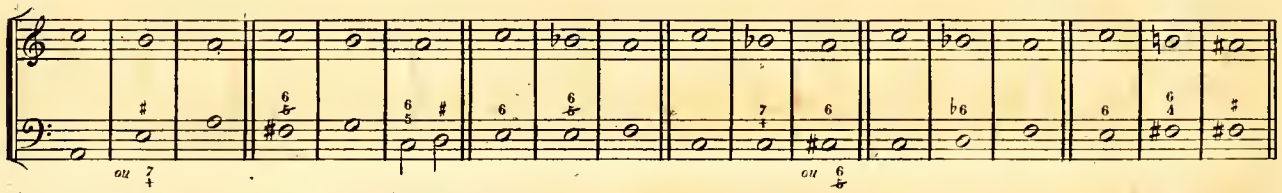
Chant montant d'un degré .


Chant montant de tierce .
Chant montant de quarte ..
Chant de trois notes en montant .
Chant montant de quarte .

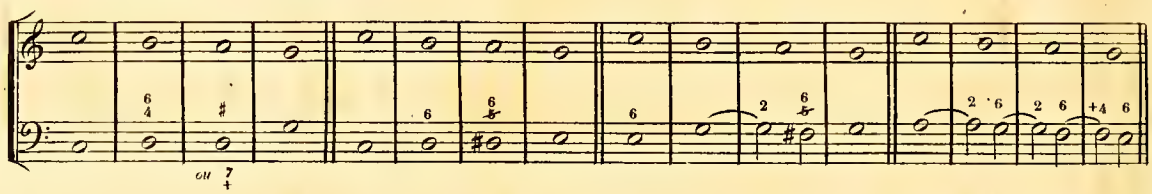
Chant descendant de tierce.

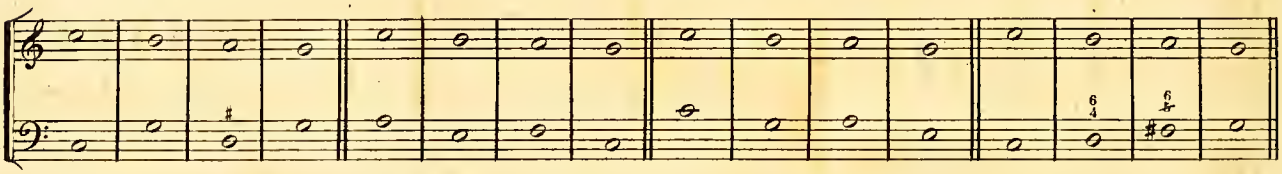


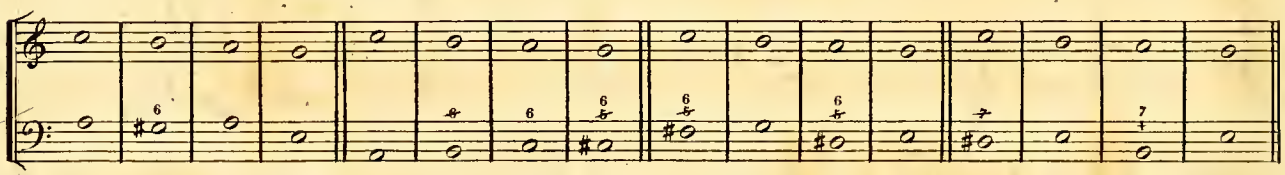


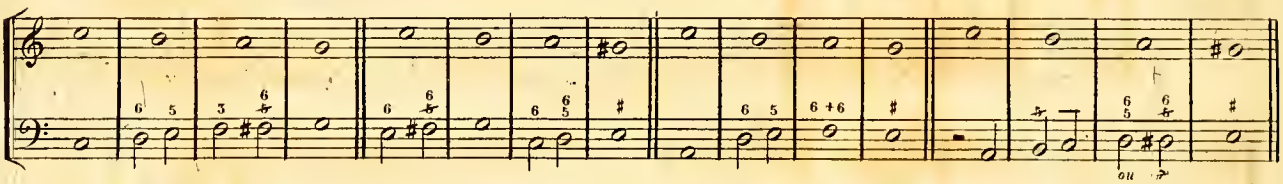


Chant descendant de quarte..



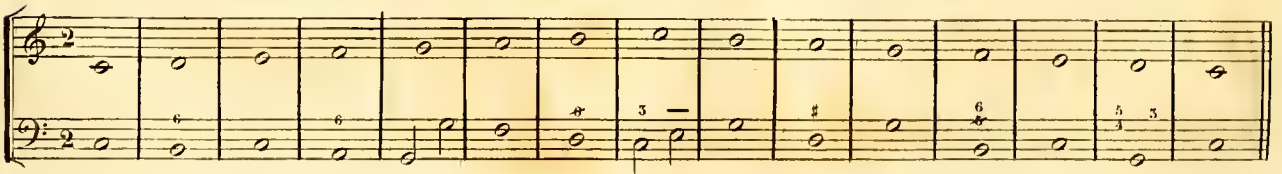


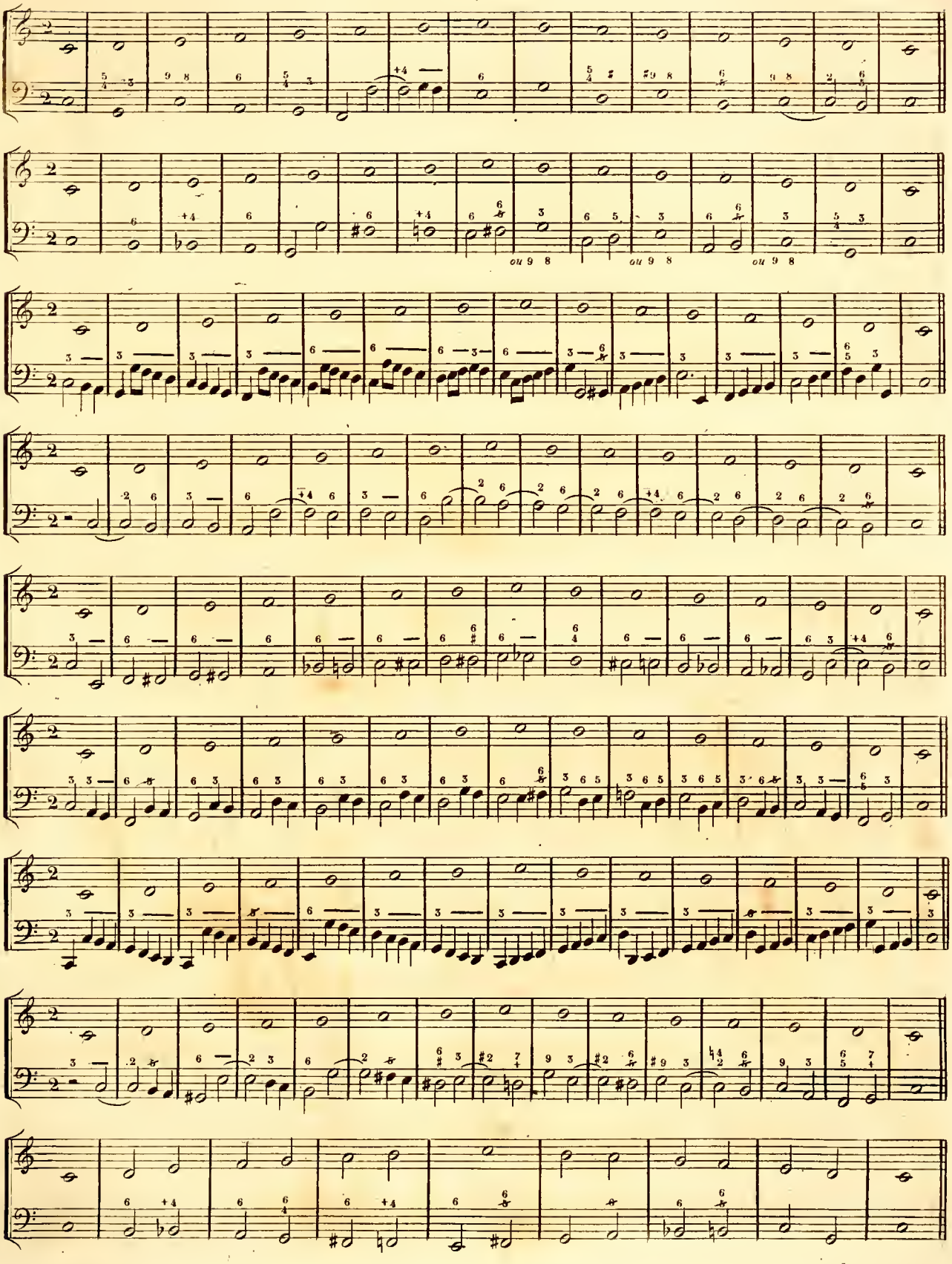




J'aurais pu multiplier ces exemples à l'infini, mais ceux-ci suffisent pour en faire trouver d'autres . .

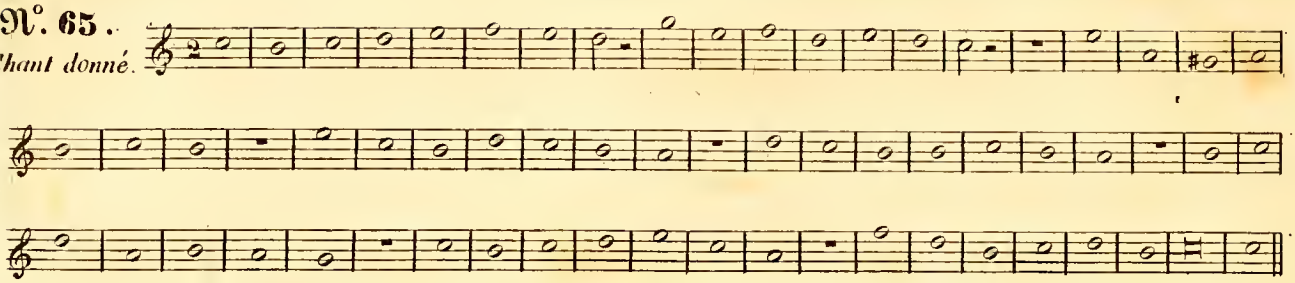
Différentes manières d'accompagner une gamme en montant et en descendant



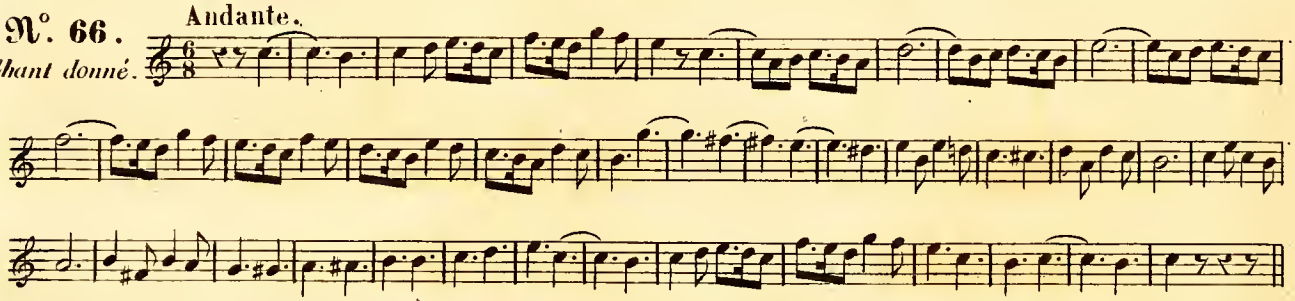


Voici quelques chants sur lesquels on s'exercera à faire des basses, on les accompagnera avec celles qu'on trouvera chiffrées à la fin de l'ouvrage. Il faut aussi les accompagner sans chiffres avant de les vérifier.

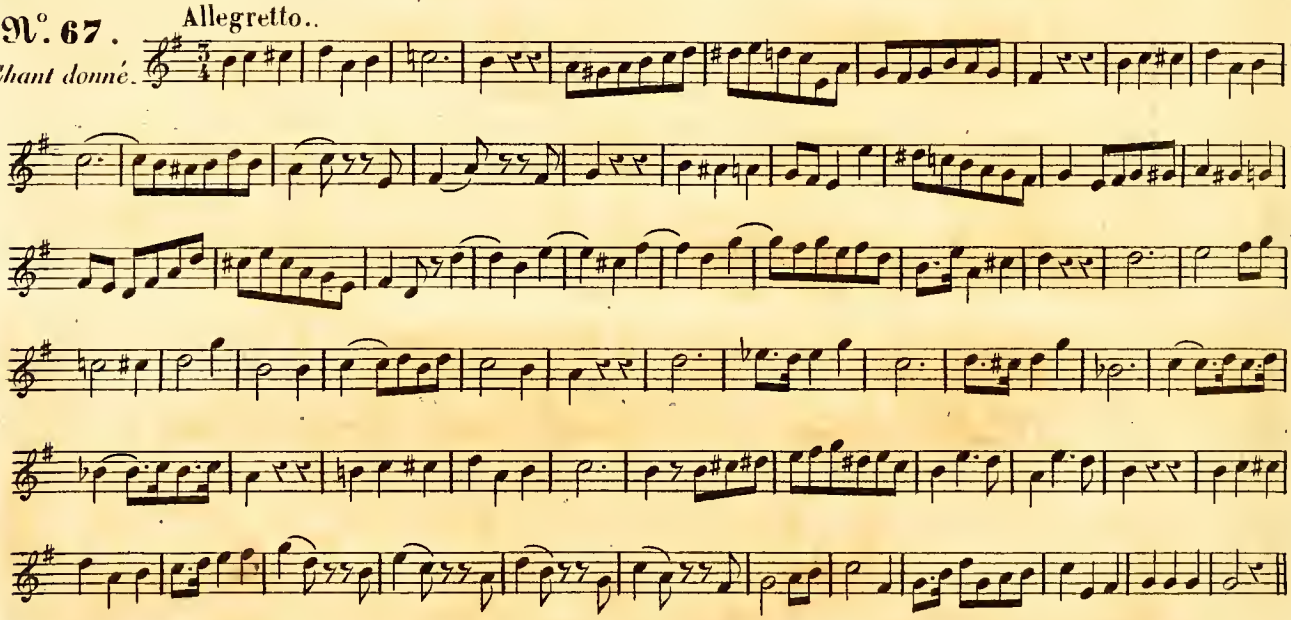
N°. 65.
Chant donné.



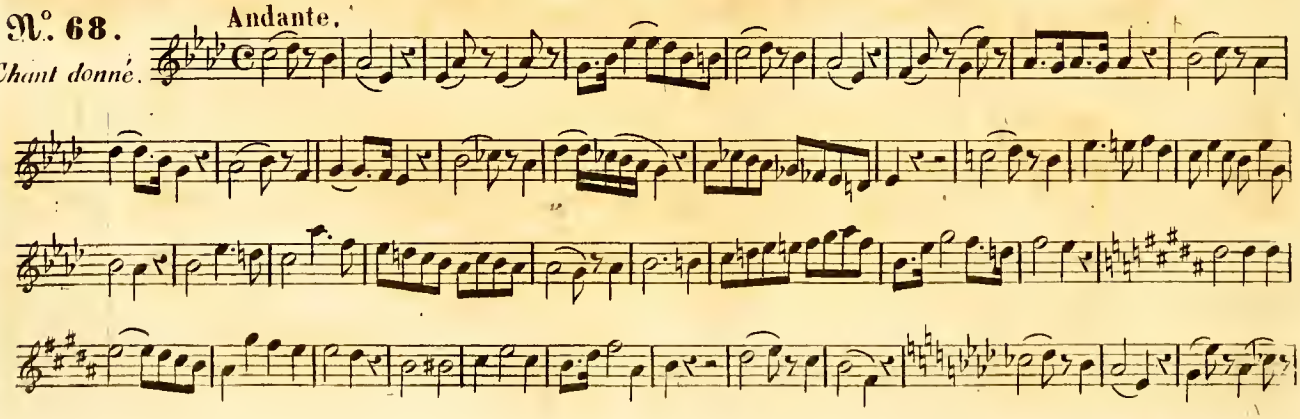
N°. 66.
Chant donné.
Andante.

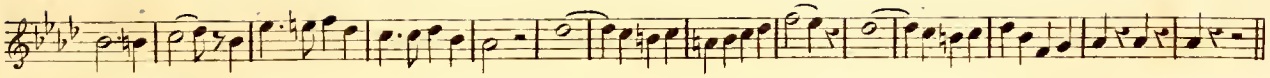


N°. 67.
Chant donné.
Allegretto.



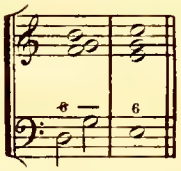
N°. 68.
Chant donné.
Andante.



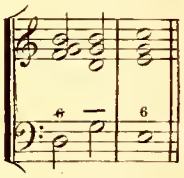


Quand on aura accompagné toutes les basses chiffrées on pourra pour s'exercer accompagner celles qui se trouvent dans les solfèges d'Italie, dans ceux du conservatoire et notamment ceux de M.. Chérubini qui sont des modèles dans ce genre ; la manière de chiffrer n'est pas exactement la même, mais avec la connaissance qu'on doit avoir acquis des accords, il sera facile de substituer les nouveaux chiffres aux anciens ; il y a peu de différence ceux-ci me semblent plus clairs et plus rationels ..

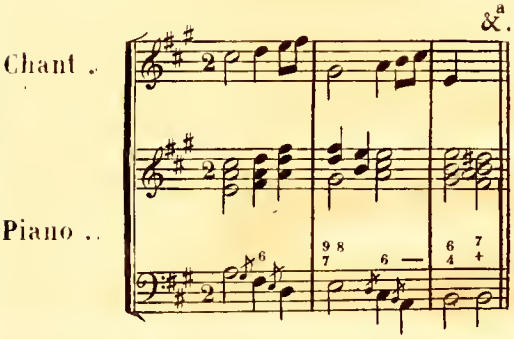
On trouve souvent dans le solfège d'Italie des passages de basse chiffrés ainsi .



Si on les exécutait comme je viens de l'écrire, on ferait une faute de deux octaves, voici comment il faut accompagner ce passage .

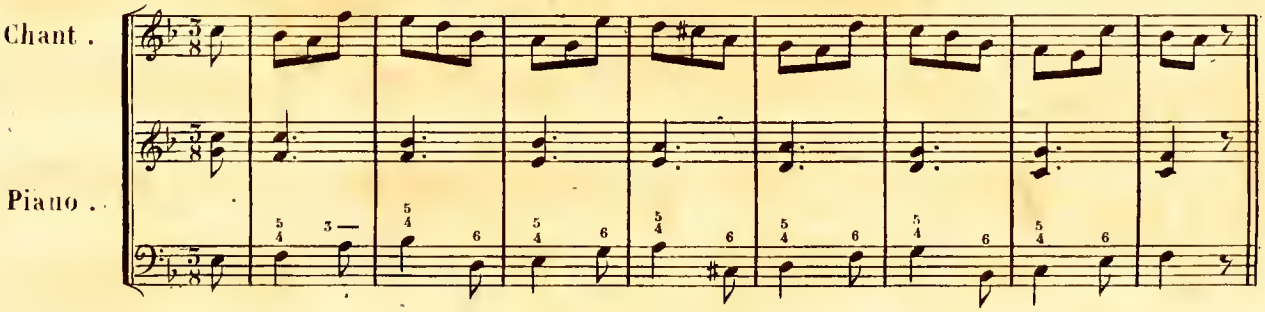


Dans le solfège du conservatoire, un passage d'une leçon de Méhul a souvent embarrassé des élèves, parcequ'ils ne savent comment sauver la 7. qui est sous la 9. mais il y a substitution de parties comme cela arrive souvent dans la musique libre, la septième se sauve à la basse .

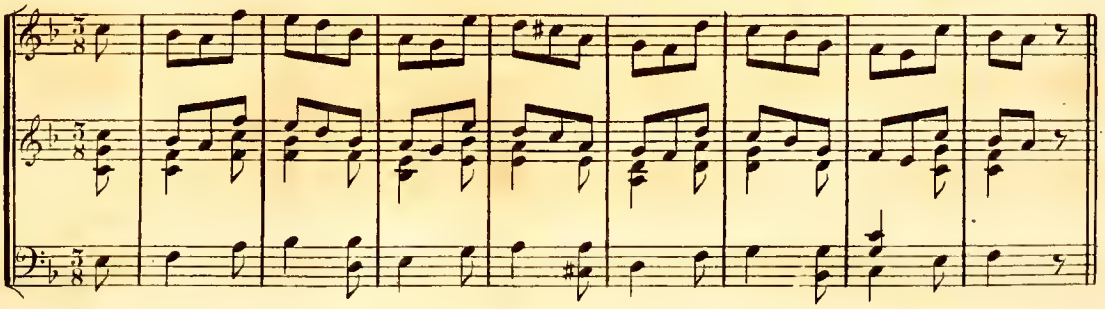


Comme nous avons déjà eu occasion de le voir l'appogiature est une dissonnance passagère qui retarde un accord ; quelquefois il faut l'accompagner pour aider le chanteur quoiqu'il soit toujours préférable de laisser le chanteur libre, et de ne pas faire entendre l'appogiature dans l'accompagnement ; si on accompagne un musicien consommé, on ne fera pas entendre l'appogiature, si on accompagne un élève, on le guidera . Voici de quelle manière .

Fragment d'un canon en écrevisse de M. Chérubini extrait du solfège du conservatoire .

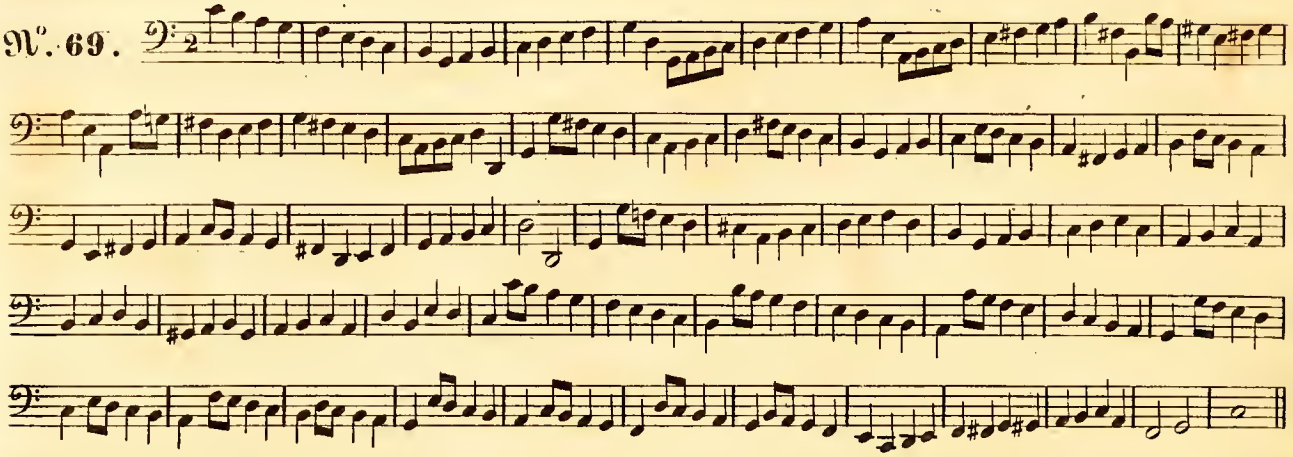


même passage pour accompagner un élève .

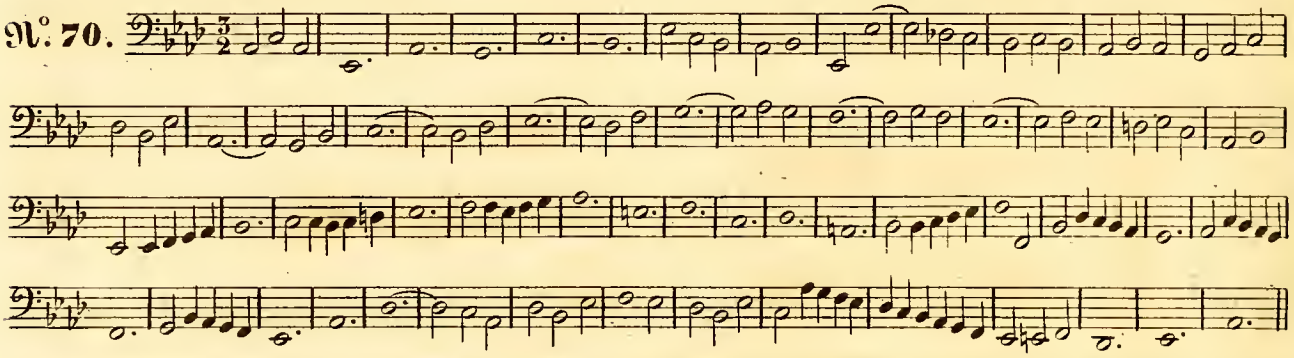


Voici quelques *partimenti* dont on trouvera les chiffres à la fin ; on les consultera si on ne trouve pas la manière d'accompagner les marches contenues dans ces leçons.

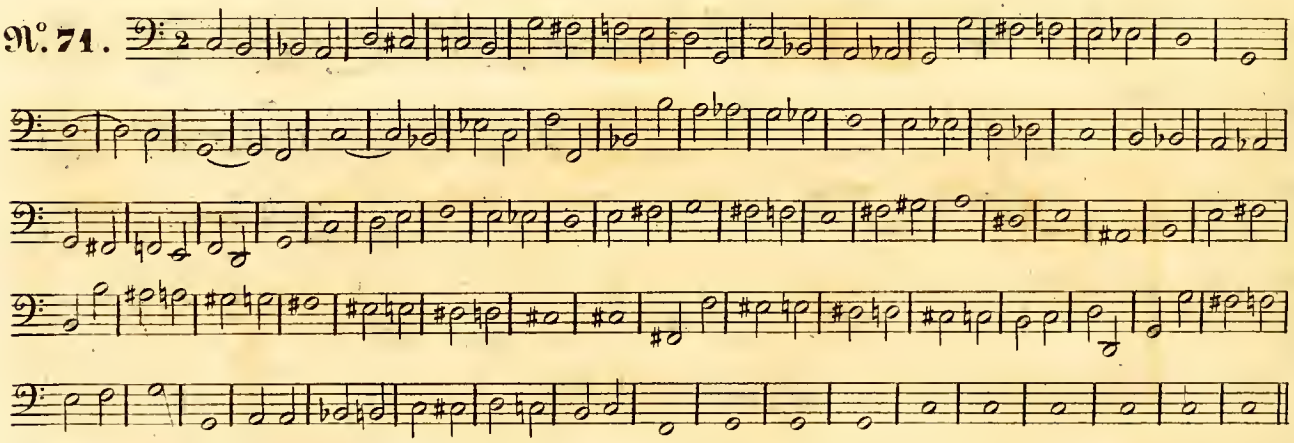
N°. 69.



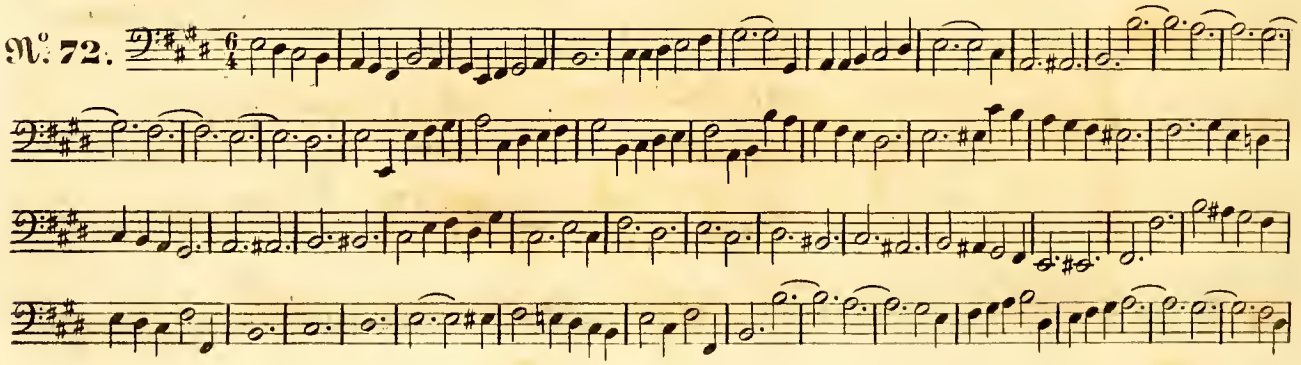
N°. 70.

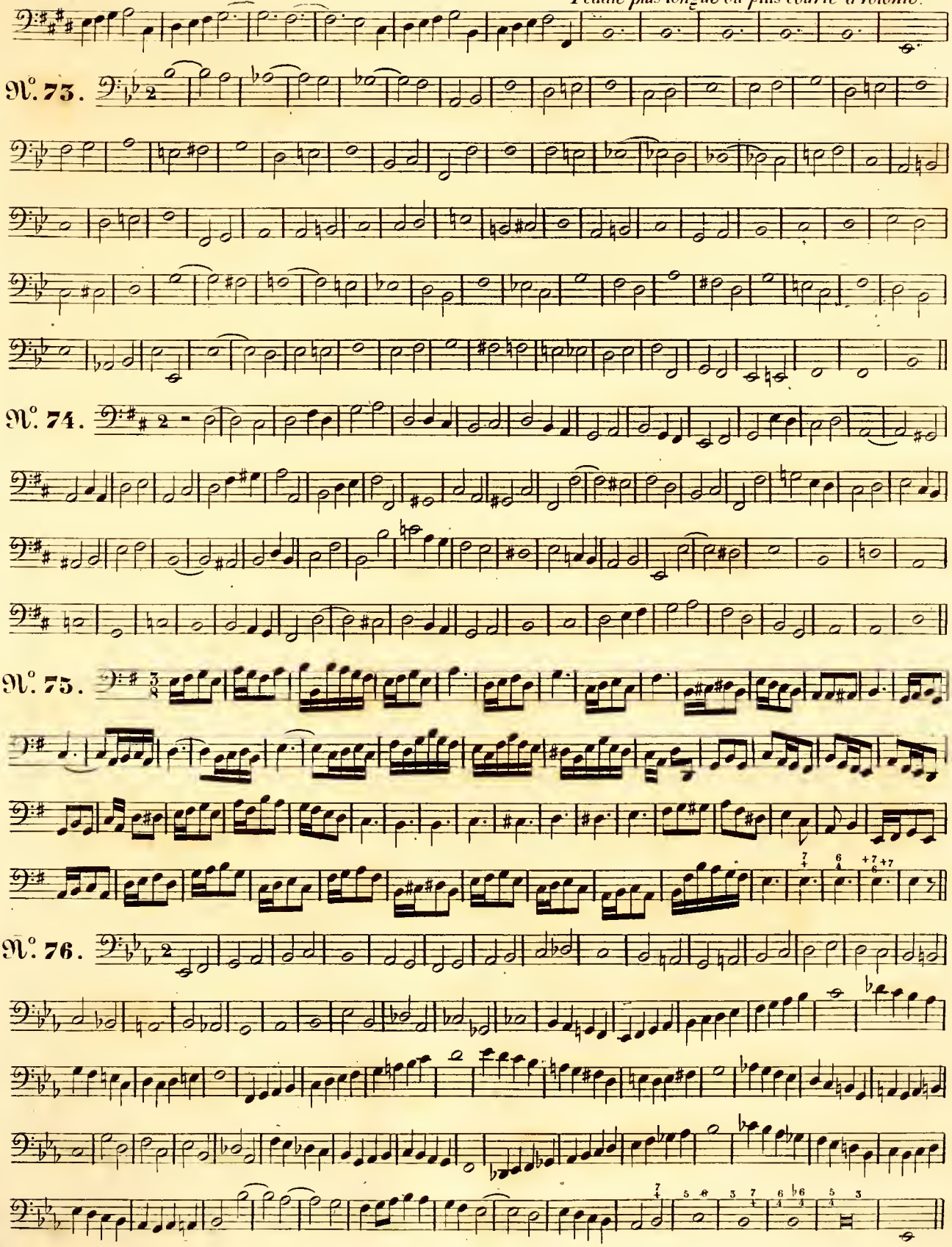


N°. 71.

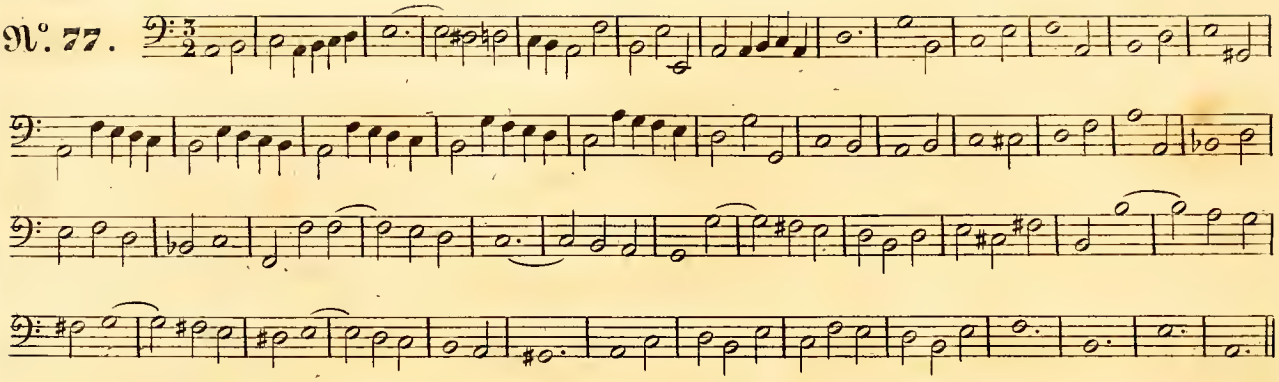


N°. 72.

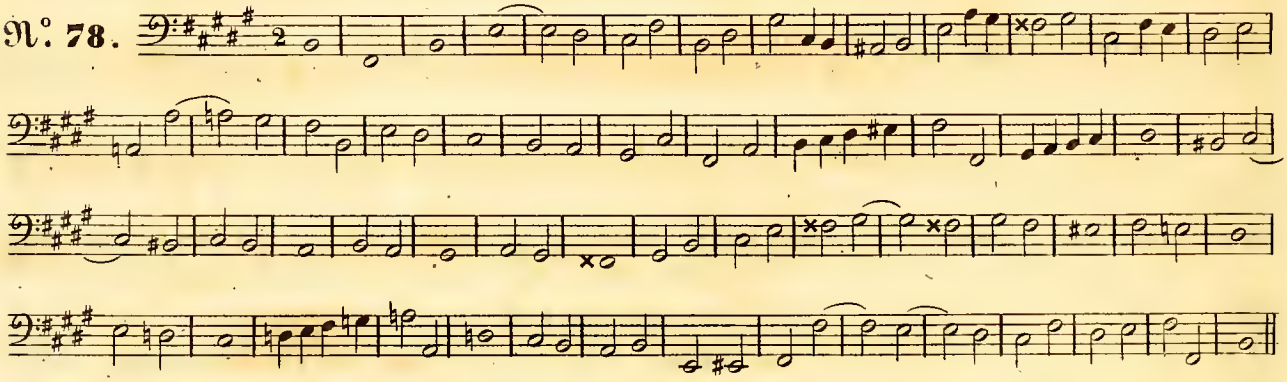



N°. 73.
N°. 74.
N°. 75.
N°. 76.

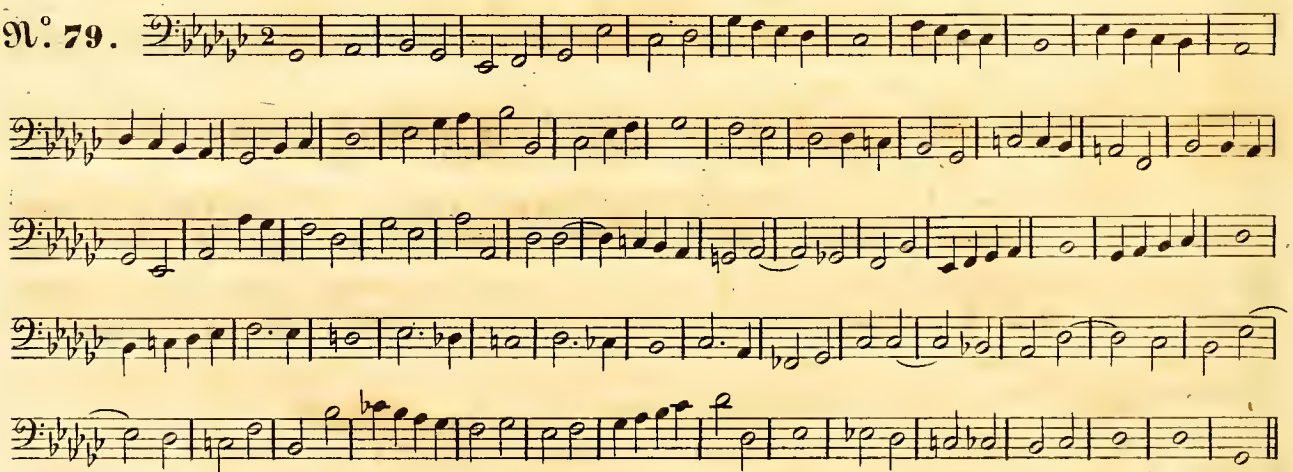
№. 77.



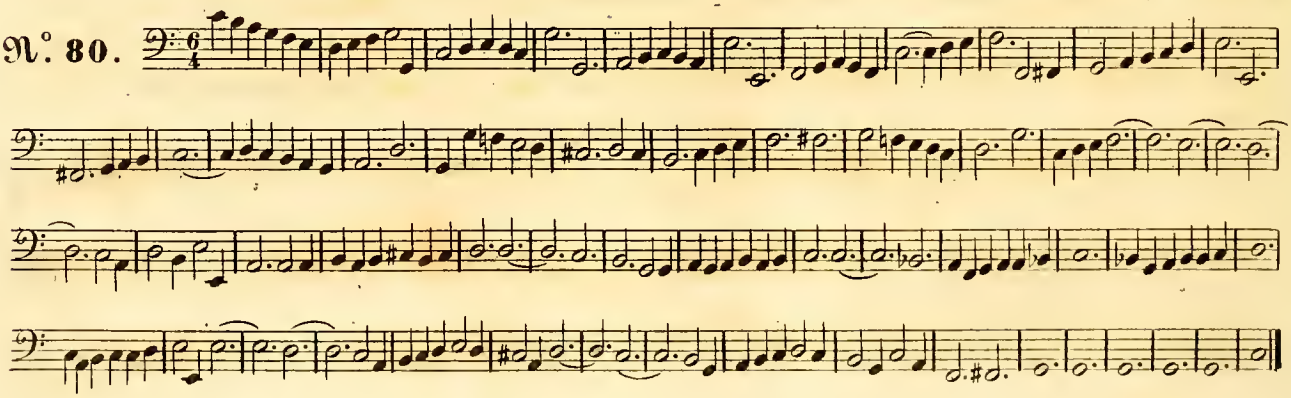
№. 78.



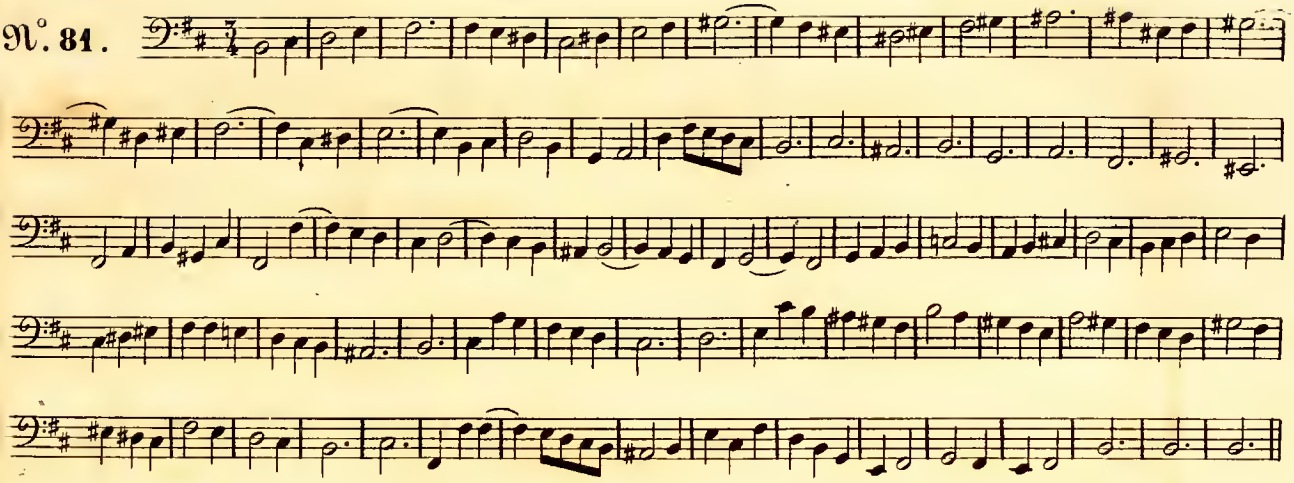
№. 79.



№. 80.

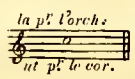


N°. 81.

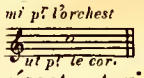


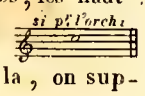
Pour bien accompagner la partition, il faut être bon harmoniste et bon pianiste : bon pianiste pour pouvoir rendre l'esprit de la partition en exécutant facilement les traits qui se trouvent dans les différentes parties, sans cependant qu'il soit toujours possible de les faire tous ; bon harmoniste pour en faire un bon choix et pour rendre toujours l'harmonie qui est dans l'intention de l'auteur ; et ici quelle que soit l'imagination de l'accompagnateur, il n'est qu'un traducteur et il ne lui est jamais permis de changer l'harmonie de ce qu'il accompagne ; il faut commencer par accompagner des partitions simples, dont l'orchestre soit peu chargé et aller graduellement jusqu'aux plus difficiles ; les partitions de Sacchini sont assez faciles pour qu'on puisse commencer par-là ; ensuite Gluck, puis Mozart, Méhul, M.rs Auber, Berton, Rossini, Meyerbeer, Chérubini dont les messes admirables sont difficiles à accompagner ; voici seulement trois exemples de la manière d'accompagner la partition ; il est inutile de grossir cet ouvrage par des exemples multipliés ; les trois suivants suffiront j'espère pour en donner une idée.

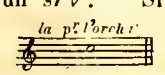
Il est essentiel aussi de connaître la manière dont s'écrivent quelques instruments à vent, tels que le Cor et les Clarinettes ; le Cor s'écrit toujours en *ut*, il n'a jamais d'accidents à la clef quand il change de ton, il change de cor et prend celui du ton dans lequel est le morceau à exécuter Le fragment suivant de Don Juan est en *la* on prend le cor en *la*, alors l'ut de la clef de sol devient un *la*

Cor en la 

En supposant pour clef, la clef d'ut première ligne on pourra lire la partie de cor comme s'il y avait trois dièzes à la clef.

Si le morceau est en *mi*, l'ut devient un mi ; *Cor en mi* 

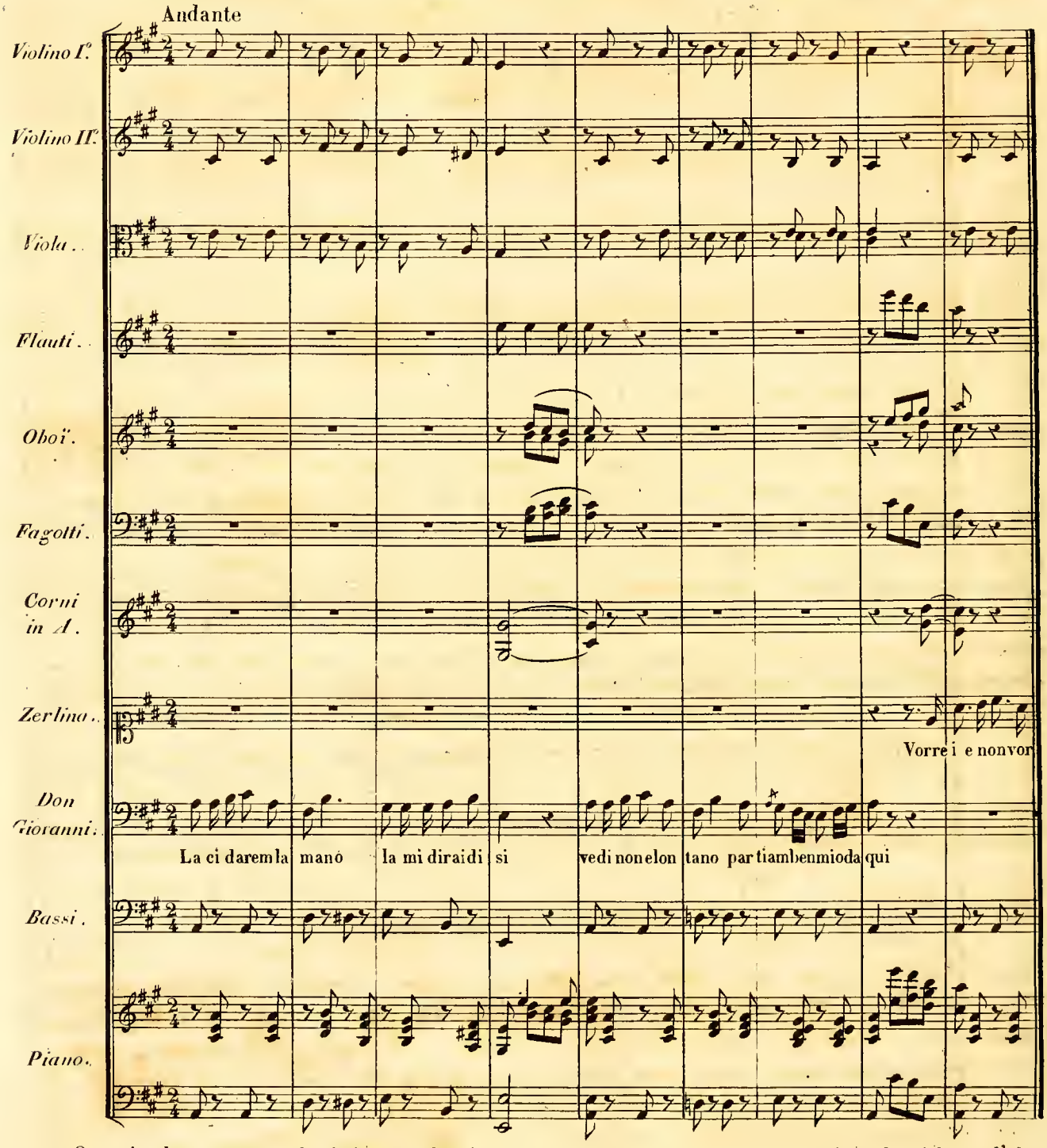
et dans ce cas nous supposerons la clef de fa 4.e ligne. En d'autres termes l'*ut* du cor représente toujours la tonique du ton dans lequel il est. Il n'y a donc qu'a supposer un changement de clef, qui varie nécessairement a chaque changement de ton et il sera facile de lire la partie de cor. Quand à la Clarinette si le compositeur se sert de la clarinette en *ut*, cette partie n'offre aucune difficulté, parcequ'alors elle s'écrit comme les flûtes, les hautbois, les violons. Si l'on se sert de la clarinette en *si* ♭ il faut supposer la clef d'ut 4.e ligne 

cet ut représentera pour l'orchestre un *si* ♭. Si on trouve dans l'orchestre la clarinette en la, on supposera la clef d'ut première ligne 

Pour le Cor Anglais il faut supposer la clef d'ut seconde ligne.

Fragment d'un duo de Don Giovanni de Mozart.

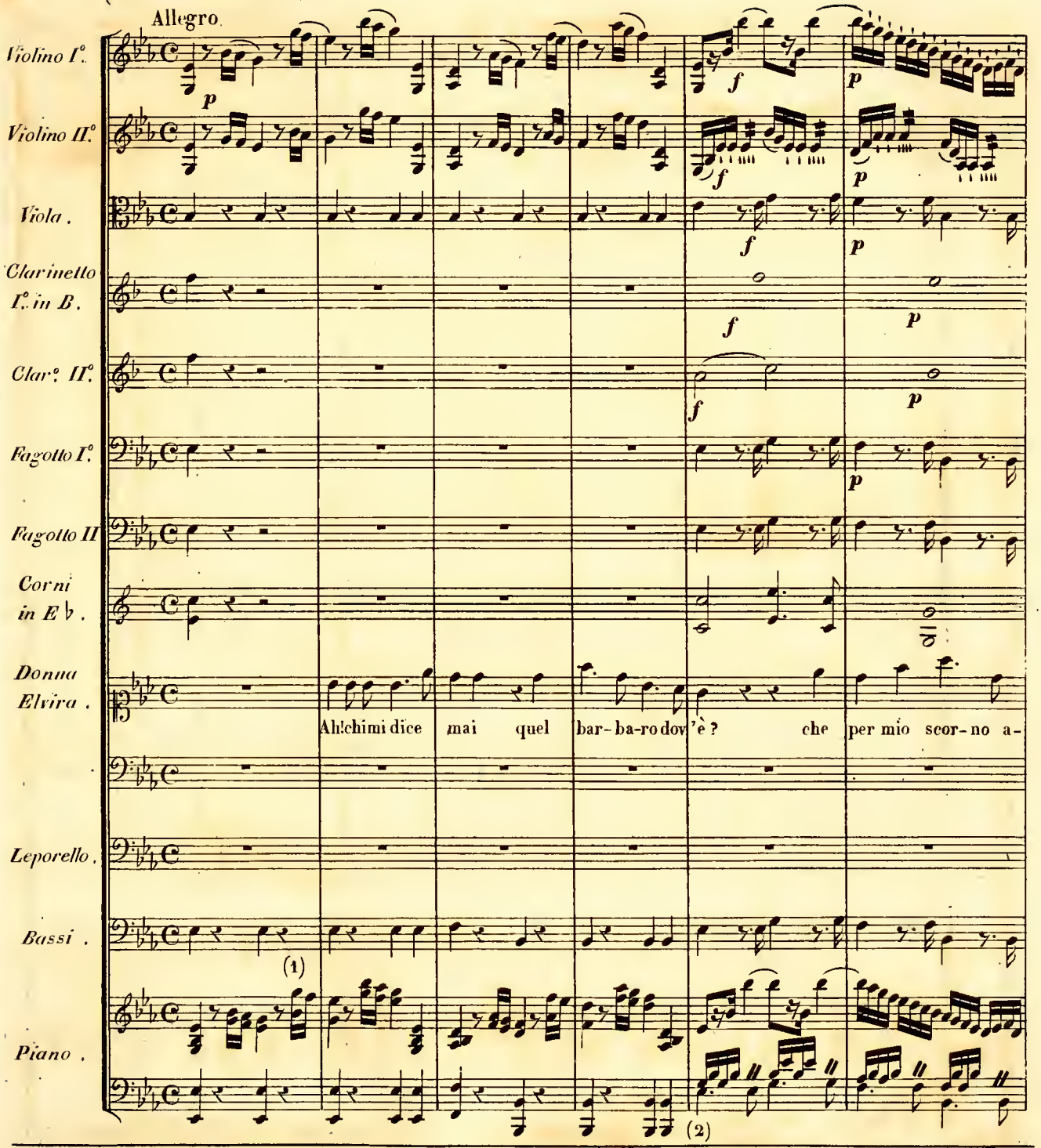
(PARTITION N°. 1.)



On voit dans cet exemple facile que le piano a pris au commencement les parties de violon, d'alto et de basse, à la quatrième mesure, on prend ce que font les instruments à vent; cest ainsi que toute partition doit être accompagnée. Si dans des partitions difficiles il est des traits qu'on ne puisse pas exécuter sur le piano, il faut faire l'harmonie, en conservant autant que possible l'intention de l'auteur.

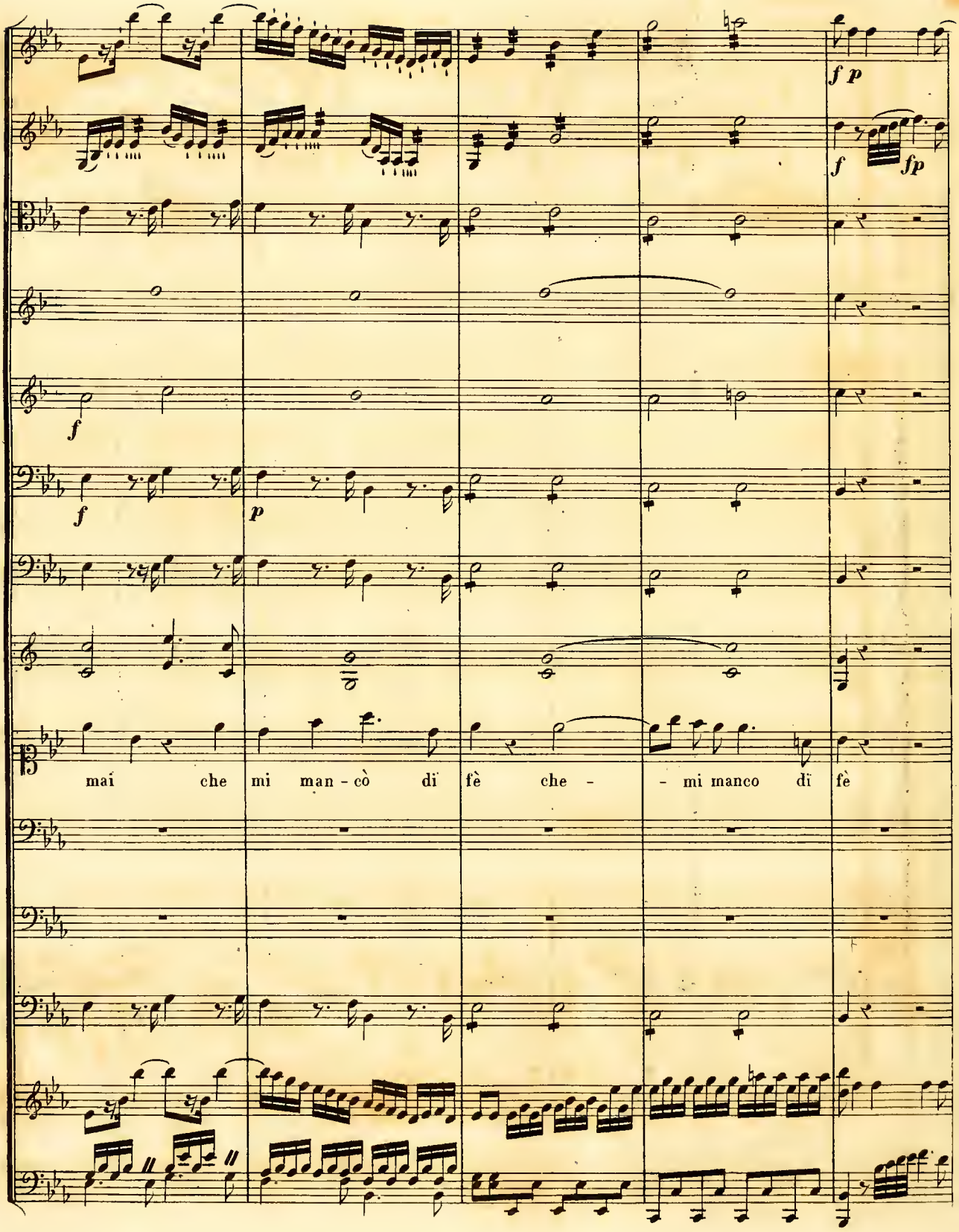
Extrait de Don Juan de Mozart.

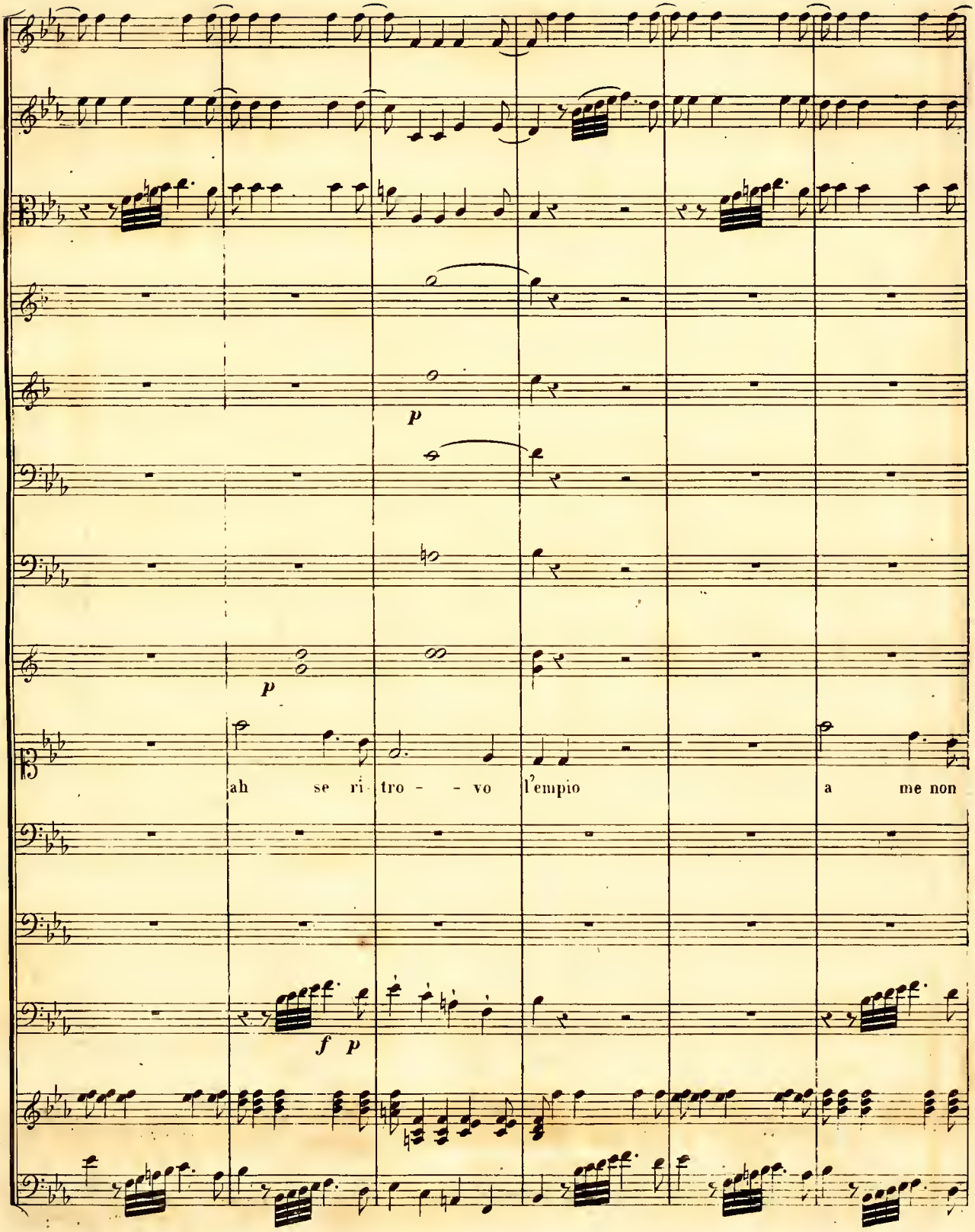
(PARTITION N°. 2.)

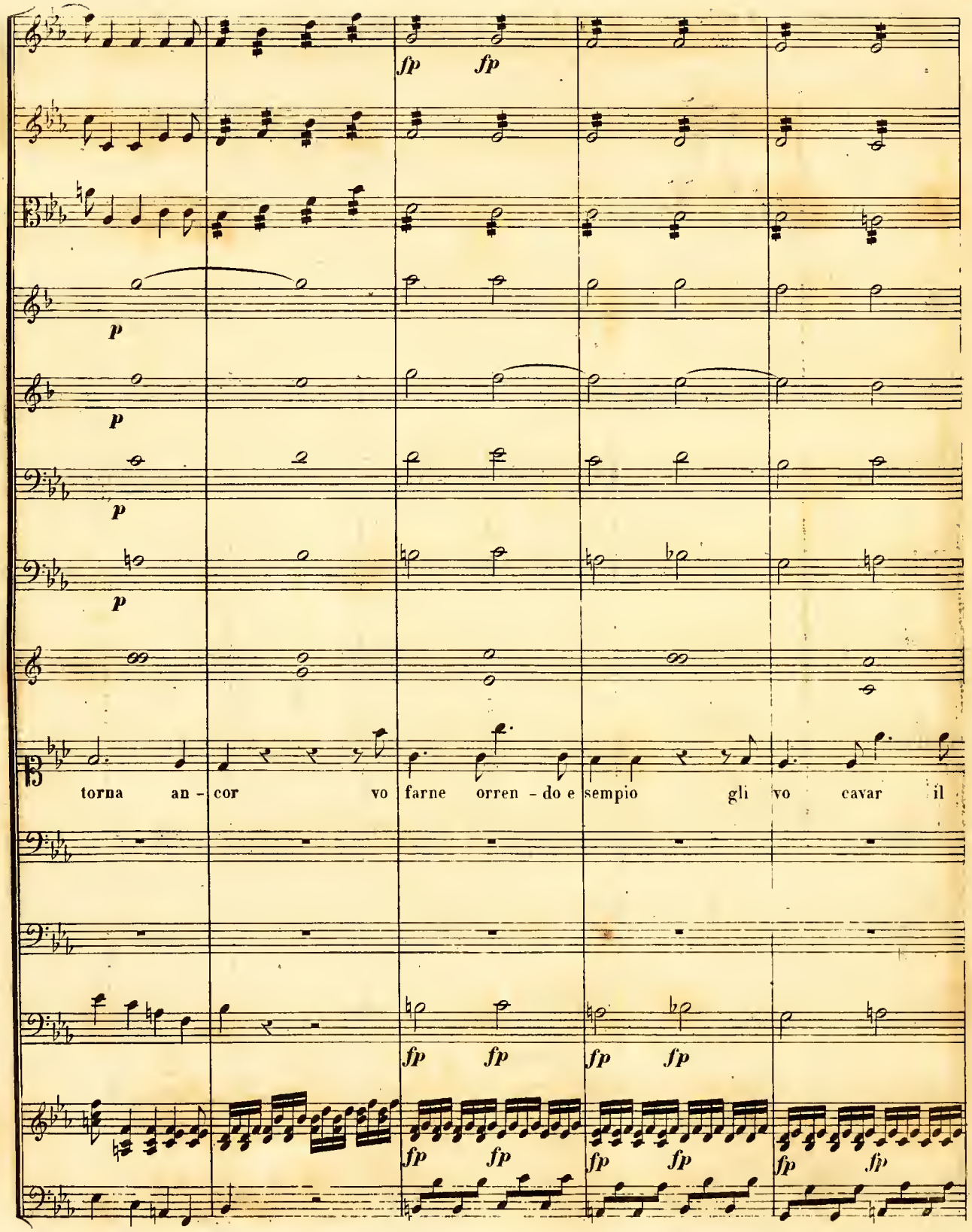


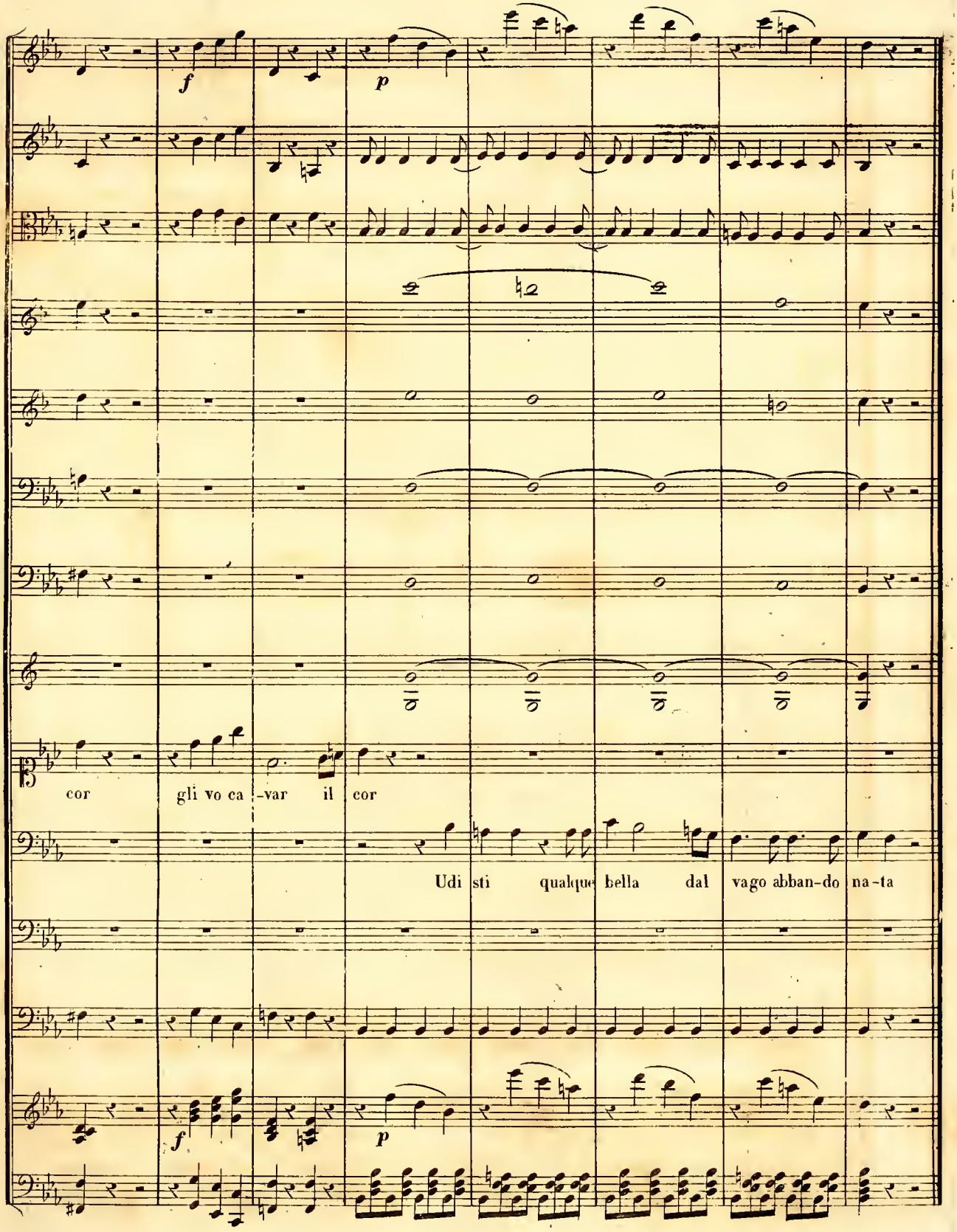
(1) *A la fin de cette première mesure, je n'ai pas fait le second violon exactement à cause de la difficulté d'exécution dans le mouvement mais si le pianiste est assez habile pour le faire; cela n'en vaudra que mieux.*

(2) *Il est impossible ici d'executer le trait qui se trouve au second violon; il faut donc prendre l'harmonie et faire une batterie pour indiquer le mouvement des doubles croches. Si en exécutant la basse on peut faire une double croche comme elle existe dans la partition au lieu d'une croche que j'ai écrit ce serait meilleur mais plus difficile.*


f p
f fp
f
f
p
mai che mi man - cò di fè che - - mi manco di fè

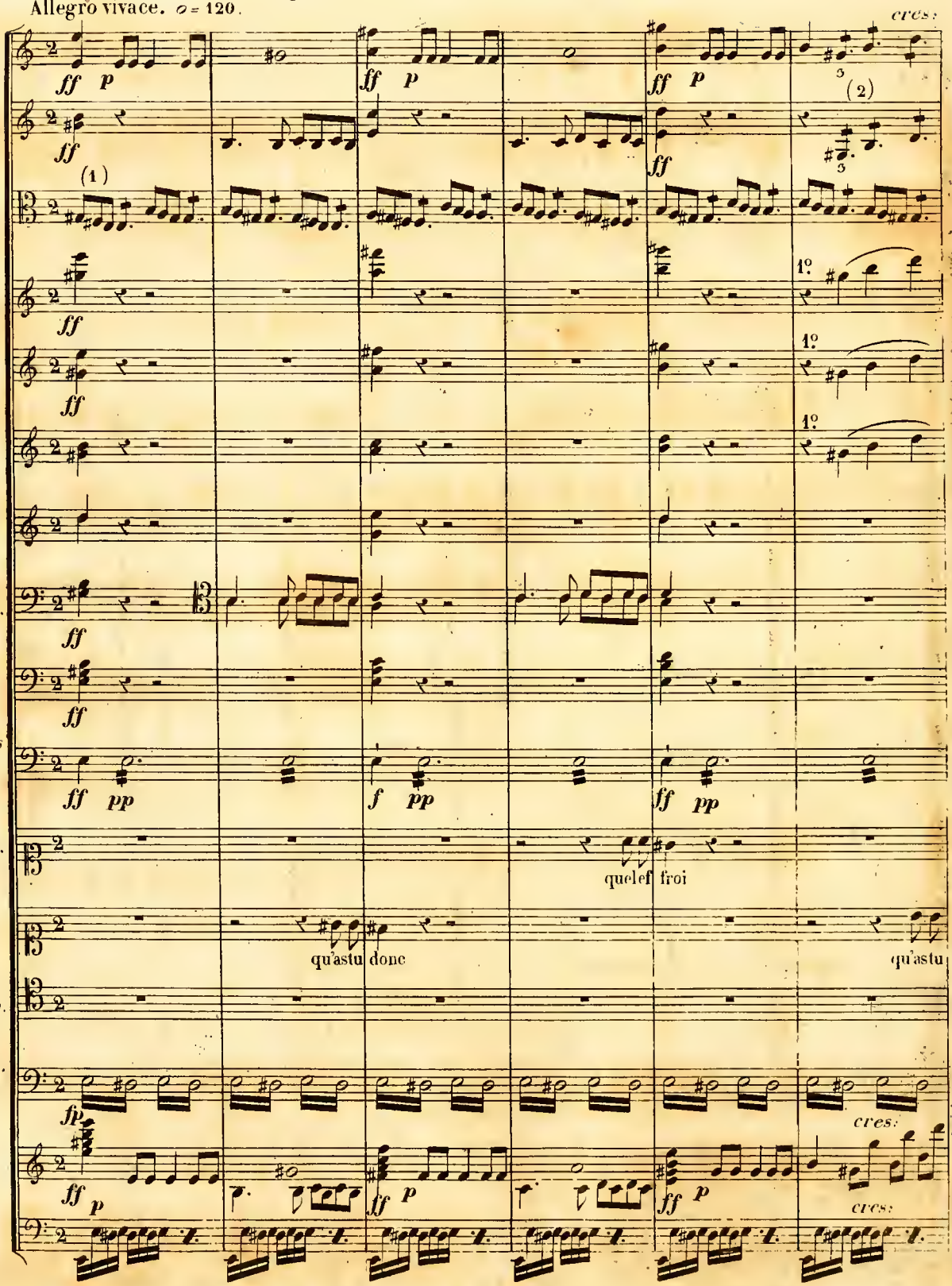

p
p
ah se ri tro - - vo l'empio a me non
f p


fp fp
p
p
p
p
torna an - cor vo farne orren - do e sempio gli vo cavar il
fp fp fp fp
fp fp fp fp fp fp


f
p
cor gli vo ca -var il cor
Udi sti qualque bella dal vago abban-do na-ta
f
p

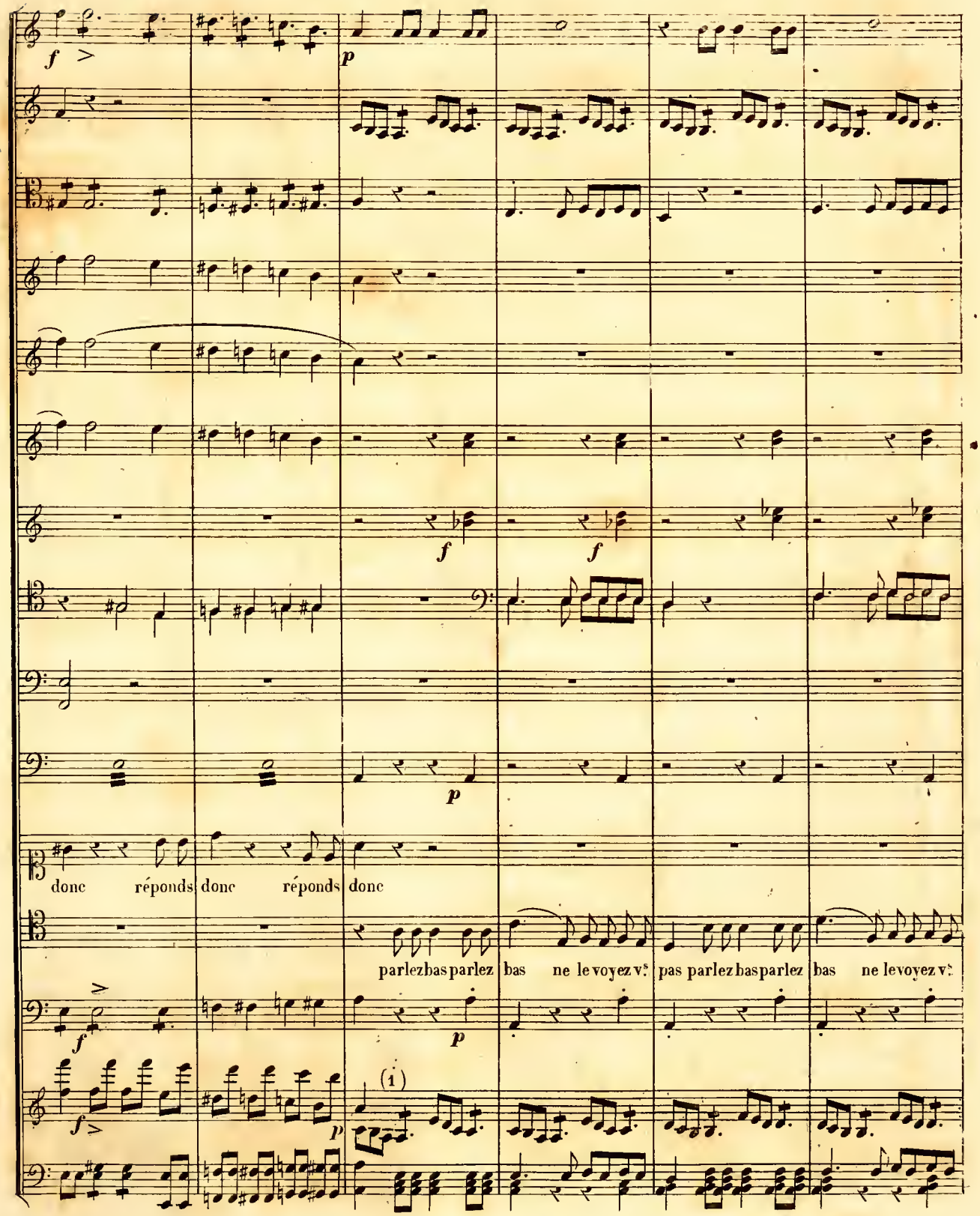
(PARTITION. N.° 3.) Ce Fragment a été réduit pour le piano par M.r Bazin.

Allegro vivace. ♩ = 120.

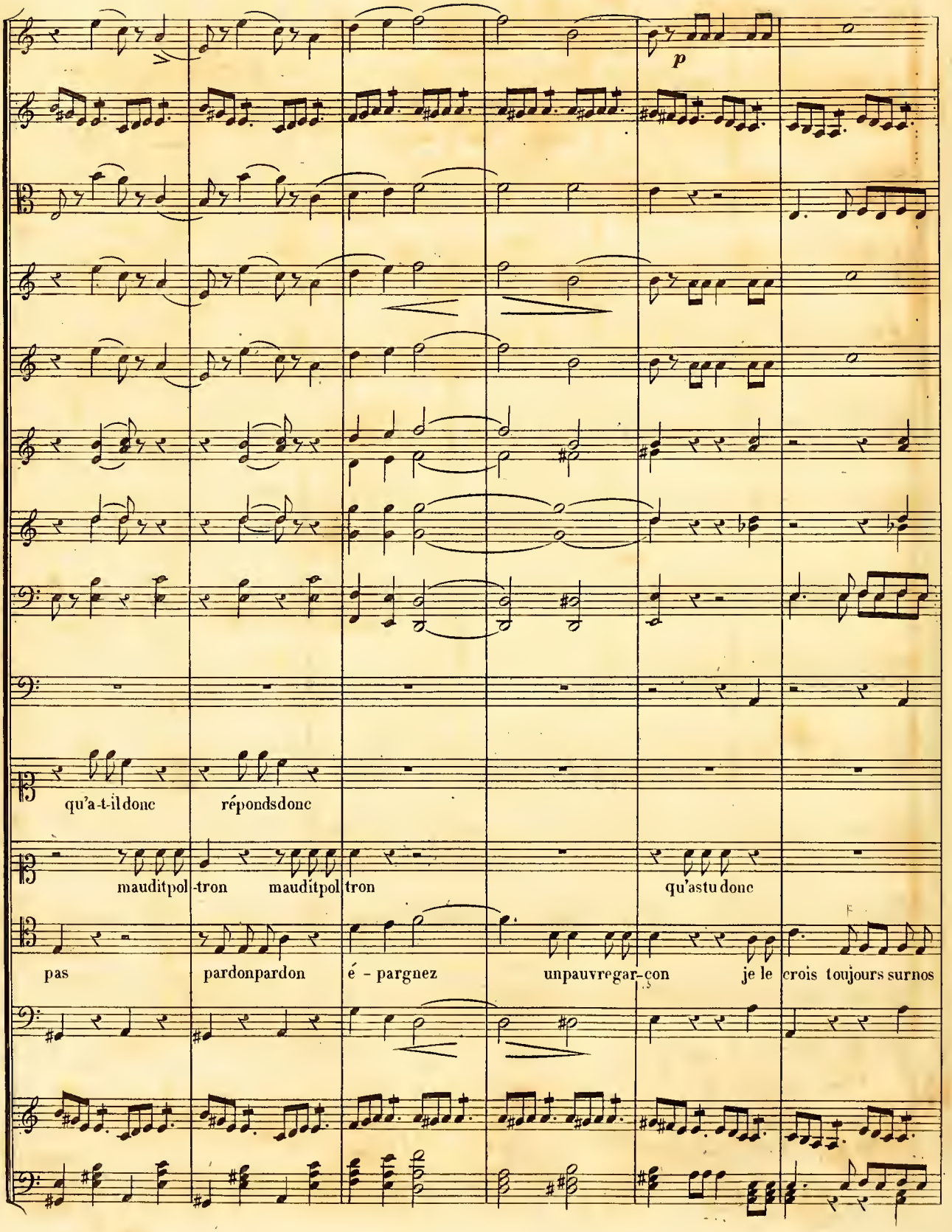


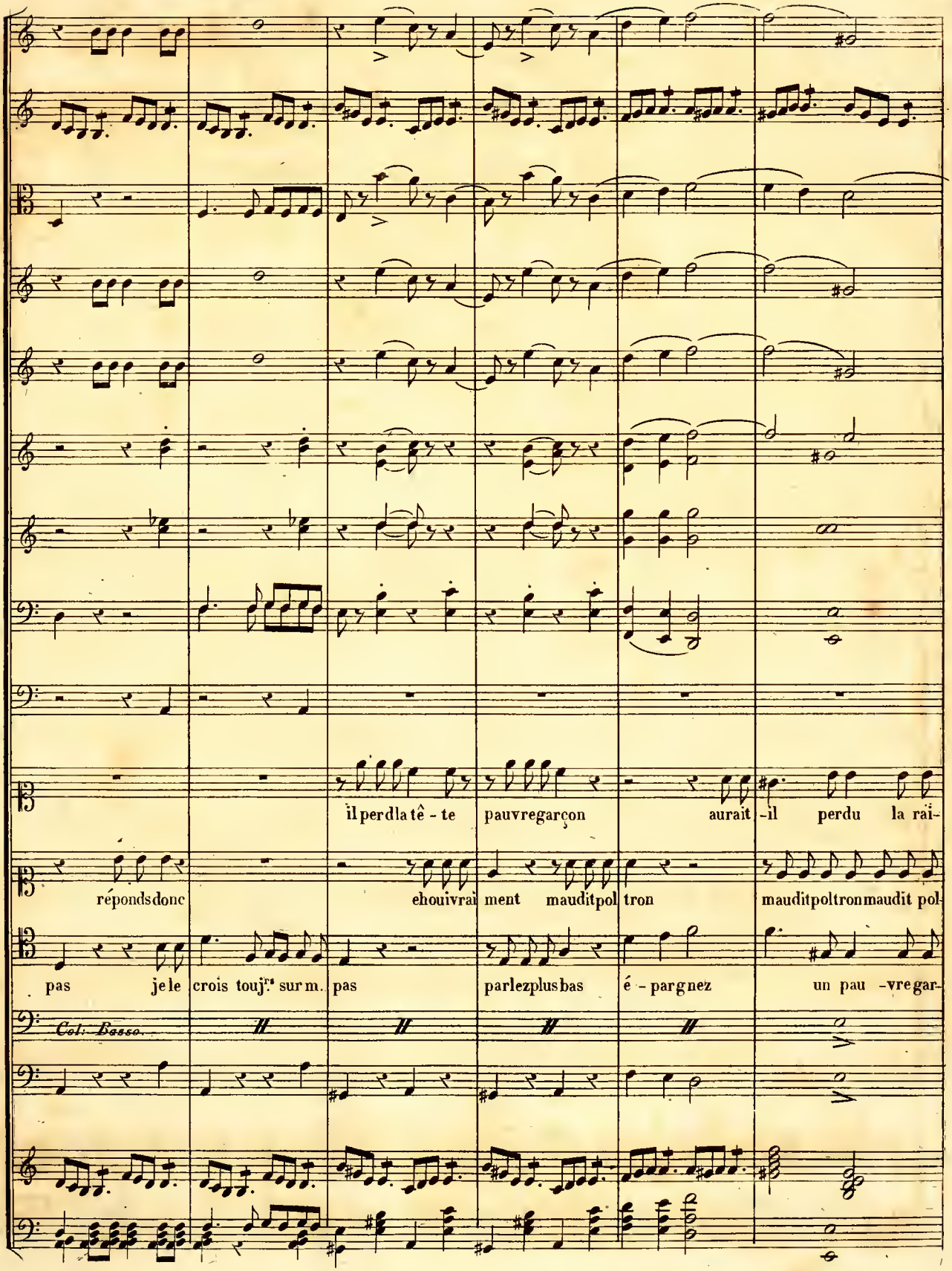
(1) La partie d'alto est inexecutable avec les autres il faut donc l'abandonner.

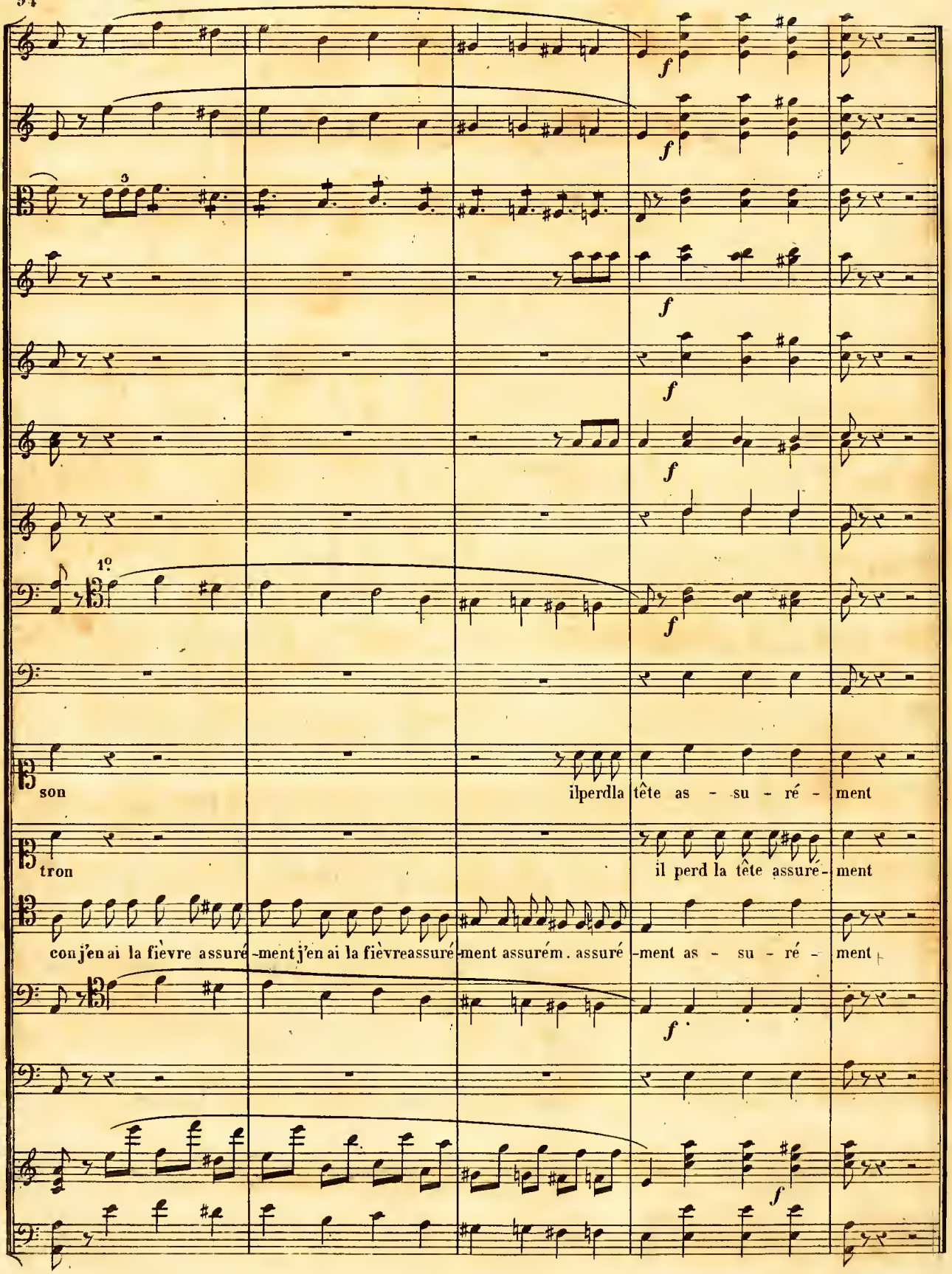
(2) *Ici les triolets des violons eussent été dune exécution trop difficile.*



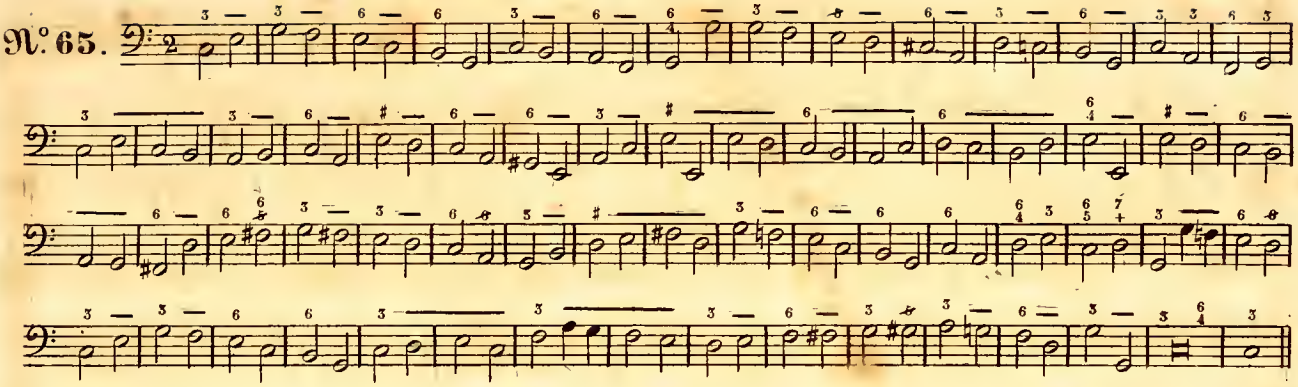
(1) Ici le premier violon fait la même chose que le chant, on peut l'abandonner pour prendre ce qu'il y a de plus essentiel dans l'accompagnement.


p
qu'a-t-il donc
répondsdonc
mauditpol-tron
mauditpol tron
qu'astu donc
pas
pardonpardon
é - pargnez
unpauvregar-con
je le crois toujours surnos

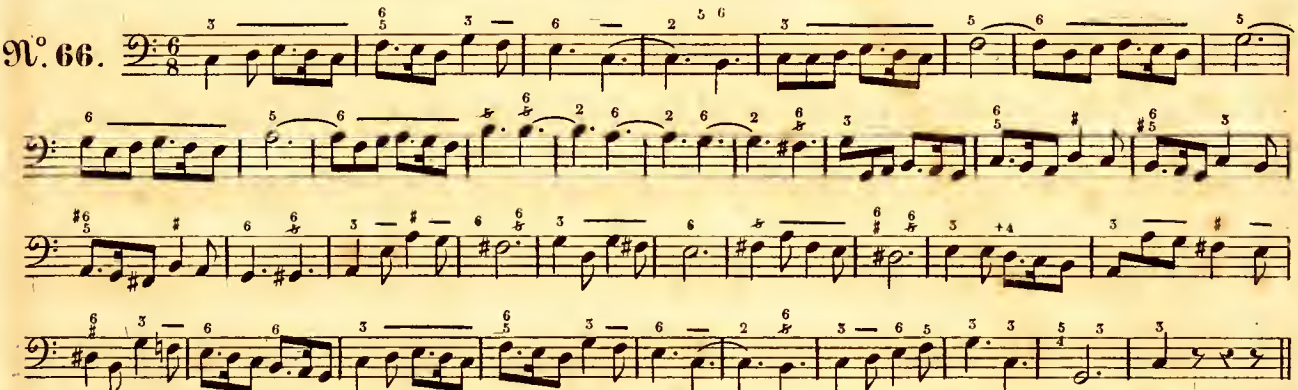

il perd la tê - te pauvre garçon aurait -il perdu la rai-
réponds donc ehouivrai ment mauditpol tron mauditpoltronmaudit pol-
pas je le crois touj.rs sur m. pas parlez plus bas é - pargnez un pau -vre gar-
Col. Basso.


f
3
1°
son
ilperdla tête as - su - ré - ment
tron
il perd la tête assuré - ment
con j'en ai la fièvre assuré - ment j'en ai la fièvreassuré - ment assurém. assuré - ment as - su - ré - ment

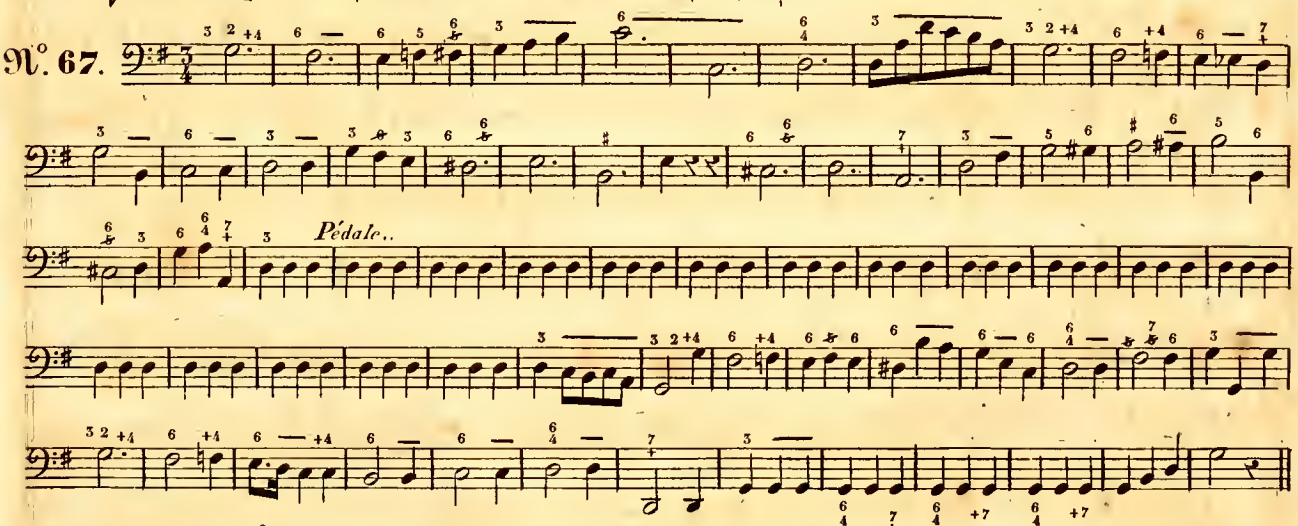
N°. 65.



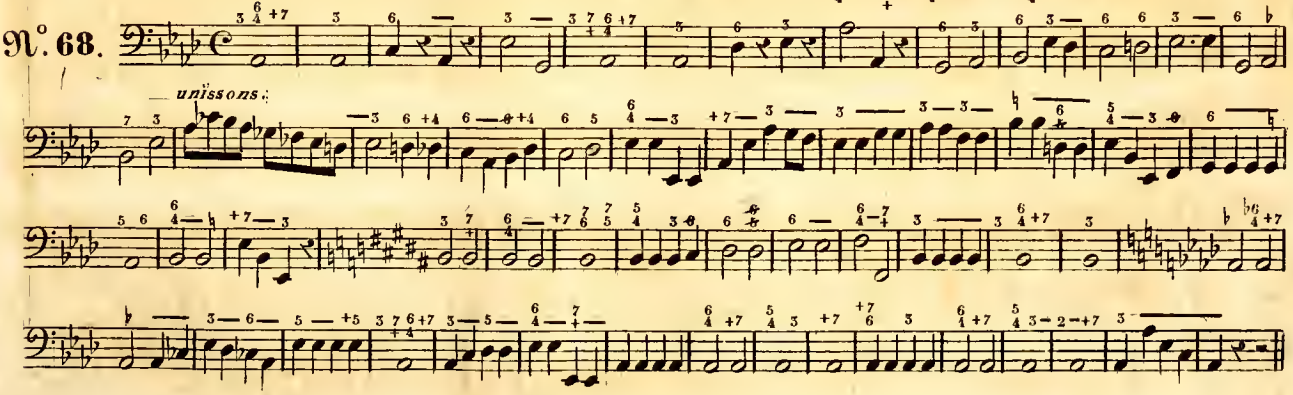
N°. 66.



N°. 67.

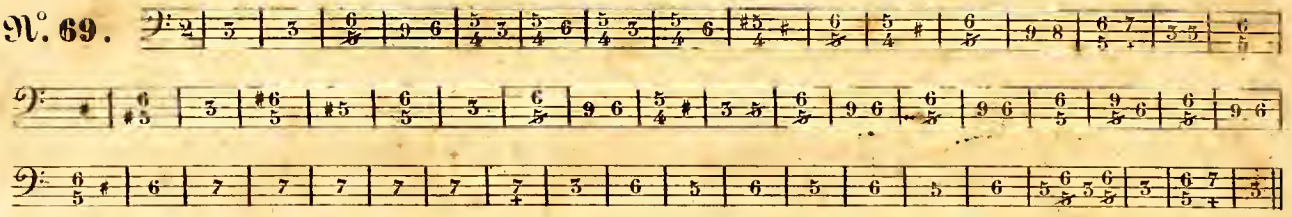


N°. 68.

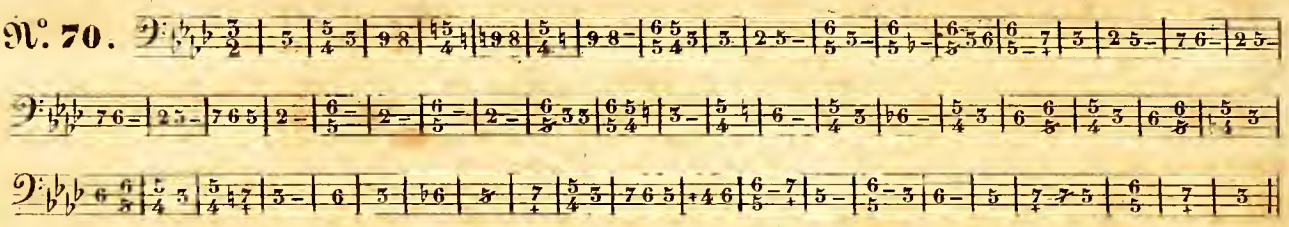


Chiffres des partimenti non chiffrés

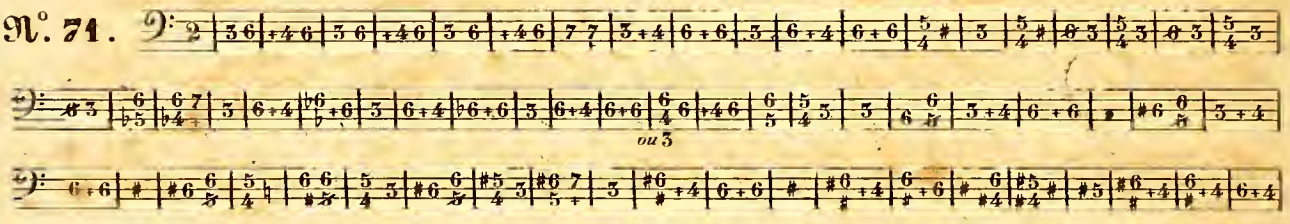
N°. 69.



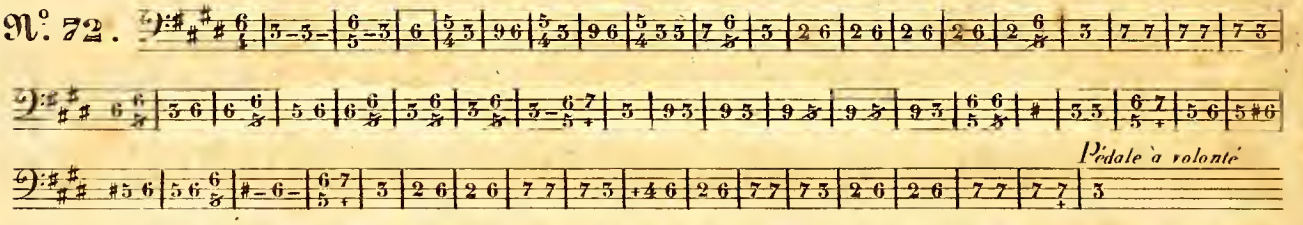
N°. 70.



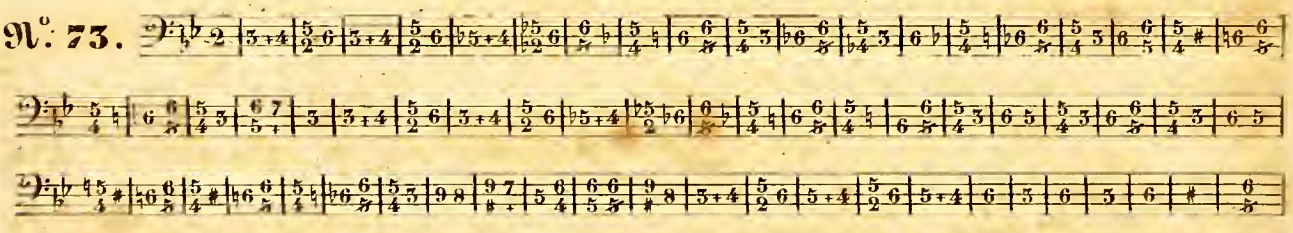
N°. 71.



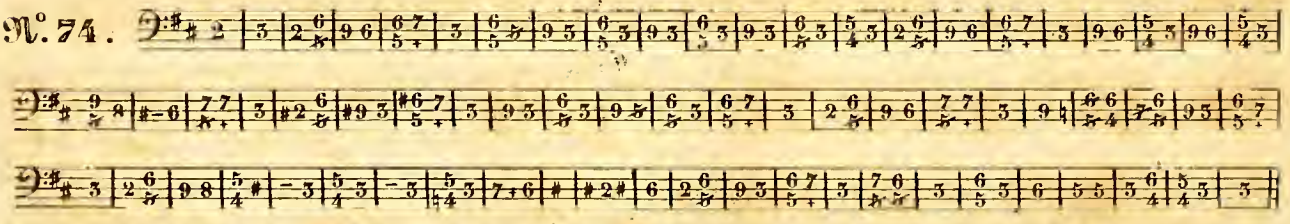
N°. 72.



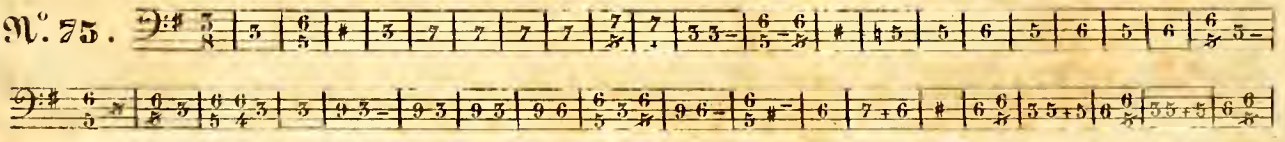
N°. 73.



N°. 74.



N°. 75.



Pédale à volonté

N°. 76.

N°. 77.

N°. 78.

N°. 79.

N°. 80.

Pédale à volonté

N°. 81.

(Gravé par Mme. LANGLOIS.)